aktualności

CZASOPISMO ILUSTROWANE

Film i KINO



IGO SYM

CENA 90 GR.

ROK I • Nr 1

aktualności

CZASOPISMO ILUSTROWANE

POŚWIĘCONE ZAGADNIENIOM FILMU i KINA

Rok I — WARSZAWA, MARZEC 1939 R. — Nr 1



TAMARA WISZNIEWSKA
gra główną rolę w filmie
„BIAŁY MURZYN"

Fot. „Poloniafilm"





Leon Brun

Film polski przed przełomem

Mnożą się „znaki na ziemi i na niebie", zwiastujące przełom w filmii polskiej.

Przełom podwójny. W produkcji i w eksploatacji.

Co do tej ostatniej, to streszcza się ona w jednym słowie: kinofikacja. Sieć kin w Polsce musi być podwojona, a nawet potrojona, jeśli ma być podstawą samowystarczalnej, poważnej produkcji. W dziedzinie tej występuje potrzeba koordynacji trzech czynników — państwa, armii i przedsiębiorczości prywatnej. Państwo jest zainteresowane w istnieniu gęstej sieci kin, które będą wpływać jednolicie na mentalność najszerszych mas, urabiających, zarówno w dzielnicach środkowych, jak i na dalekich kresach, ogólny obywatelski sposób myślenia i czucia, nadto zaś — pozwalają na trafianie bezpośrednio do całego społeczeństwa z apelem nie tylko wokalnym (do czego służy radio) ale i optycznym. Ważne to jest szczególnie w chwilach wymagających ścisłego kontaktu państwa z narodem; przykład na to dały dwa momenty w roku zeszłym: incydent z Litwą i sprawa Zaolzia.

Zagadnienie wojny „totalnej" (a tylko taka jest możliwa w obecnych warunkach) nasunęło czynnikom politycznym i wojskowym zainteresowanie kinem, jako najważniejszym, obok prasy i radia, czynnikiem propagandy. Więcej nawet — jako jedyną, w swoim rodzaju, szkołą zbiorowego myślenia i czucia, a więc instytucją rozdzielczą, regulującą nastroje w szerokich masach i wciągającą je do czynnej współpracy w obronie ojczyzny.

Świadomość tej wyjątkowo poważnej i odpowiedzialnej roli kina zaczyna świtać w kołach wojskowych. Czytaliśmy niedawno znamienne słowa, pochodzące z tych sfer:

> **...„przysposobienie mas społecznych do wytrwałości i odporności psychicznej na trudy przyszłej wojny jest zagadnieniem wielkiej wagi. Dobry film spełnia na tym kapitalnym odcinku państwowo-narodowym rolę wybitną rolę, której nie tylko nie wolno lekceważyć, ale przeciwnie, wysunąć na czoło zagadnień przygotowania nastrojów'.**

Wychodząc z tego samego założenia prezes Związku Polskich Zrzeszeń Teatrów Świetlnych, stwierdza, że:

> **„nasze sfery wojskowe interesują się mocno zagadnieniami kina, tym bardziej, że i w czasie pokoju film oddaje duże usługi armii przez pomoc, okazywaną w pracach wyszkoleniowych wojska".**

Stąd wniosek: stoimy w przededniu akcji, mającej na celu wciągnięcie przemysłu filmowego w zakres zagadnień i prac, związanych z bezpieczeństwem kraju i z obroną narodową.

Tu właśnie wysuwa się na plan pierwszy omawiany problemat zagęszczenia sieci kin. Jak już wiadomo z niejednokrotnych obliczeń, Polska pod tym względem stoi na szarym końcu państw europejskich. Racjonalna kinofikacja musi unikać duszenia przedsiębiorstw prywatnych przez imprezy etatystyczne jawne i niejawne. Zamiast konkurencji kin etatystycznych, wolnych od podatków i świadczeń, a przez to korzystających z przywileju, kosztem zmniejszenia dochodów państwa i samorządów, należy mieć na uwadze niezbędną koordynację i inicjatywę prywatną, pod hasłem osiągnięcia wyników maksymalnych. Rozbudowa sieci kin w Polsce jest zadaniem, niecierpiącym zwłoki zarówno z punktu widzenia ogólnych interesów państwowych, jak i dla przemysłu filmowego w ogóle, a zwłaszcza — produkcji krajowej. Stosując i tu metody, wypróbowane w zakresie motoryzacji i budownictwa domów mieszkalnych, sądzimy, że wskazany jest system ulg podatkowych, obliczony na szereg lat, dla przedsiębiorstw budujących kina, zwłaszcza w osiedlach, gdzie ich dotychczas nie było.

Należy dodać, że własność kinowa, dźwigająca się po kryzysowej prostracji *) jest poważnie zagrożona przez niewłaściwe zastosowanie aparatów wąskotaśmowych do celów handlowych i konkurencyjnych. Zachodzi więc potrzeba szybkiego ustawowego uregulowania tej kwestii, co do której Min. Spraw Wewn. opracowuje odpowiedni projekt.

Obok problemu kinofikacji, staje na porządku dziennym zagadnienie „podciągnięcia produkcji" krajowej na odpowiedni poziom.

Ta sprawa jest trudniejsza. Przede wszystkim dlatego, że wkraczamy tu na teren twórczości artystycznej i walorów duchowych, których nie można podnosić czy urabiać, ani systemem ulg czy premii pieniężnych, ani rygorami cenzury. Jedno i drugie może być tylko środkiem pomocniczym.

Ulgi i premie podatkowe są stosowane od kilku lat z wynikiem jedynie ilościowym, ponieważ ułatwiają wyrób i zbyt filmów krajowych. Jednakże na jakość, a więc poziom produkcji nie wywarły dodatniego wpływu. Raczej przeciwnie: mając zapewniony zbyt, bez względu na wartość, producenci krajowi — o wyjątkach się nie mówi — ustabilizowali swoje filmy na poziomie najniższym, który wskutek tego stał się poziomem — przeciętnym. Mamy więc do czynienia z produkcją B., a więc z produkcją wyzutą z ambicji artystycznych, a obliczoną na najmniejsze koszty i największy zysk.

Znawcy rynku filmowego twierdzą, że tylko taka produkcja ma w obecnych warunkach rację bytu i że nawet ona nie zawsze jest rentowna. Musimy im wierzyć. Ale w takim razie nasuwa się pytanie: w jaki sposób obok produkcji B, beznadziejnej pod względem artystycznym, wytworzyć produkcję A, czyli serię filmów prestiżowych, ożywionych ambicją nie tylko kasowych wyników, ale również osiągnięć artystycznych i społecznych?

Na potrzebę nieodzowną wprowadzenia kategorii filmów A. zwracano już nieraz uwagę na łamach prasy. Dziś, wobec zbliżającej się konieczności dokonania szybkiego przełomu w kinematografii krajowej, należy położyć na tę sprawę specjalny nacisk. Krótko mówiąc, samą tylko produkcją B. Polska zaspokoić się już nie może i nie powinna. Nie podobna jednak, rzecz prosta, wymagać od producentów, by nakręcali filmy deficytowe, skoro, ich zdaniem, zarobić można tylko na filmach, „przeciętnych". Jeśli żądamy, powiedzmy, dwóch filmów klasy A rocznie, czyli dwóch filmów prestiżowych wielkiej miary, to należy to żądanie — w naszych specyficznych warunkach — skierować nie do poszczególnych producentów, lecz do jakiegoś ciała zbiorowego, któremu ta sprawa leży na sercu. Tym ciałem zbiorowym może być Rada Naczelna Przemysłu Filmowego, może nim być Towarzystwo Rozwoju Filmu Polskiego, względnie jakaś podobna instytucja — państwowa czy społeczna. Wszystko jedno! Stawiamy na porządku dziennym sprawę produkcji filmów kategorii A. Produkcji polskich filmów prestiżowych.

---

*) Liczba kin w Polsce zbliża się ponownie do pozycji osiągniętej w r. 1927.

Tadeusz Skrzyński

PORZĄDKOWANIE PRZEMYSŁU FILMOWEGO

Położenie własności kinowej w Polsce, w stosunkach codziennych z biurami wynajmu i z produkcją, było nie do pozazdroszczenia. W ostatnich dopiero czasach podjęto energiczną akcję celem unormowania tych stosunków przede wszystkim przez **opracowanie konwencji, obowiązującej zarówno właścicieli kin, jak i biura wynajmu.** Jednocześnie podjęto **równoległą akcję, w celu zabezpieczenia właścicieli kin przed praktykami „dzikich" producentów, pobierających zaliczki na filmy, które nigdy nie ujrzą światła ekranów.**

Tej doniosłej czynności robienia porządków, tępienia nadużyć w naszym przemyśle filmowym **nie należy rozumieć jednostronnie, jako wyłącznej obrony interesów własności kinowej. Z uporządkowania stosunków w branży skorzystają także biura wynajmu i producenci.** Skorzystają przede wszytkim dlatego, że podstawą ich istnienia i rozwoju jest rynek odbiorców, **czyli własność kinowa.** Jej wzrost, jej dobrobyt, jej bezpieczeństwo leży w interesach biur wynajmu i produkcji. Im kina będą w Polsce liczniejsze i bogatsze, tym więcej będą potrzebowały filmów, krajowych i zagranicznych, tym więcej będą mogły za nie płacić. To chyba jasne.**W interesie więc i producentów jest jak najrychlejsze unormowanie stosunków handlowych i prawnych z własnością kinową.** To nie jest dążenie do przewagi tej ostatniej, ale wstęp do niezbędnej koordynacji wszystkich gałęzi przemysłu filmowego.

*

Cechą zasadniczą konwencji kin z biurami wynajmu będzie **jednakowe stosowanie praw i obowiązków do obu stron.** Dotychczas stosowanie to było jednostronne. W umowach, zawieranych dotąd przez właścicieli kin z biurami wynajmu, pierwsi mieli zobowiązania, a biura miały uprawnienia.

Taka umowa była, jak przysłowiowy medal: miała dwie strony. Na pierwszej wszystko było w porządku, na odwrotnej widniało mnóstwo drobnych klauzul, z których każda była pułapką. Właściciel podpisywał, nie wiedząc, że zdaje się na łaskę i niełaskę biura, które w każdej chwili mogło umowę unieważnić, albo zmienić, powołując się na jedną z licznych, drobnych, niepokaźnych klauzul „odwrotnej strony medalu". Dlatego też twierdzimy, że taki **usus** dawał biurom prawa, a na kina nakładał obowiązki.

Były ta umowy niemoralne, wykrzywiające naturalny prosty stosunek dostawcy do odbiorcy, czyniący z dostawcy kołowrotek, a z odbiorcy—murzyna. Każda pretensja biura do kina była bezapelacyjna i musiała być zaspokojona. Jeśli jednak, przeciwnie, właściciel kina miał pretensje do biura, to nic nie mógł wskórać, bo gdy zechciał dochodzić swoich praw, to narażał się na wstrzymanie dostawy filmów przez biura, działające solidarnie.

Taki stan rzeczy był niezdrowy, bo wprowadzał do branży **ustawiczny stan zapalny,** włącznie z ropnemi komplikacjami. Dlatego też, powtarzamy, przejście do nowego, normalnego rodzaju umowy nie powinno być wąsko, jednostronnie traktowane, jako akt walki własności kinowej z biurami wynajmu, chodzi tu bowiem o coś ważniejszego, o coś jednakowo dla obu stron pożytecznego i niezbędnego: **o akt obrony uczciwości handlowej i kupieckiej między stronami.** Projektowana „konwencja" nie jest, oczywiście, kwestią bytu przemysłu filmowego w Polsce ale jest niewątpliwie kwestią jego kultury i postawy etycznej.

*

Konwencja, będąca w opracowaniu, nakłada na obie strony jednakowe prawa i obowiązki, jest ona ogólnopolska i obowiązywać będzie zrzeszonych członków obu organizacyj. Określa wyraźnie sankcje za niewykonanie umowy, względnie jakiegoś jej warunku. Przewiduje sądy polubowne dla sporów, mogących wyniknąć, usuwając czynniki przemocy czy presji za pomocą bojkotu, który jest zawsze niebezpieczną bronią.

Nowa konwencja prawdopodobnie wejdzie w życie na wiosnę.

*

Drugim, niemniej ważnym aktem wewnętrznej sanacji, handlowej i etycznej, **będzie porozumienie** (nazwijmy to również konwencją) **własności kinowej z producentami.** Na tym odcinku również wytworzył się stan rzeczy niezdrowy i anormalny. Od pewnego czasu — ściślej: od chwili ożywienia produkcji wskutek premii podatkowych — coraz więcej właścicieli kin ponosi dotkliwie straty na zaliczkach, pobieranych od nich na poczet dostawy filmów krajowych.

Obok poważnych producentów, którzy wywiązują się lojalnie z umowy, mnożą się producenci t. zw. „dzicy", u których takie zaliczki giną najczęściej bezpowrotnie.

Zjawisko to zaczęło przybierać niepokojące rozmiary. Suma straconych w ten sposób wkładów i zaliczek własności kinowej na poczet produkcji przekracza setki tysięcy złotych. **Te setki tysięcy strat właścicieli kin pociągają za sobą drugie tyle straconych zarobków ateliers, laborantów, dostawców taśmy, reżyserów, autorów, aktorów i t.d.** Słowem, chodzi tu znów nietylko o interes własności kinowej ale o interes całego przemysłu filmowego. Przykłady są zastraszające. W ciągu jednego roku przepadły zaliczki na 10 filmów, szumnie zapowiadanych i reklamowanych. Pewna firma figuruje na tej czarnej liście z czterema filmami, z których żaden nie doszedł do skutku. A po przeciwnej stronie można przytoczyć pewne ubożuchne kino kresowe — naprawdę będące tam bastionem cywilizacji — poszkodowane na 400 złotych przez „dzikich" producentów, doszczętnie wyzutych ze skrupułów... Kto zna stosunki na Kresach (gdzie zapałki przecina się na czworo), ten zrozumie, co znaczy dla takiego kina strata 400 złotych.

Taki stan rzeczy dalej trwać nie może i nie będzie! Poważna produkcja, niemniej od własności kinowej, musi być zainteresowana w skasowaniu praktyk, rzucających cień na jej autorytet moralny. Jest ona zresztą zainteresowana również **w dalszym poparciu materialnym przez własność kinową,** subwencjonującą przez krociowe zaliczki powstawanie nowych placówek i nowych filmów.

W jej więc własnym interesie leży uzdrowienie wzajemnych stosunków, zabagnionych przez producentów „dzikich", albo niedość skutecznie kontrolowanych. **Projekt stosownego układu obu związków — producentów i właścicieli kin, jest obecnie w trakcie opracowania.**

W myśl tego projektu t. zw. „dzika" produkcja nie będzie nadal tolerowana. **Powstawanie nowych placówek i działalność istniejących będzie się odbywać pod ścisłą kontrolą i za zgodą Związku Producentów, w porozumieniu ze Związkiem Polskich Zrzeszeń Teatrów Świetlnych.** Tylko w takich warunkach będą dawane przez właścicieli kin zaliczki na nowe filmy. Własność kinowa chętnie podtrzyma i zasili produkcję, ale wzamian żąda gwarancji, że pieniądze, wydane na zaliczki, nie trafią do kieszeni filutów czy oszustów, lecz wyjdą na korzyść przemysłu filmowego.

Stanisław Zagrodziński

I ZNÓW KROK NAPRZÓD

Zabieram głos na łamach pierwszego numeru „Aktualności" od omówienia motywów wyroku Trybunału Brukselskiego, które są żywo dyskutowane w zainteresowanych sferach.

Wyrok zapadł niedawno bo 21 stycznia 1939 r. i dotyczy pretensji kilku kompozytorów o zapłatę tantiem od zgranego filmu „Le Vandale" w kinie „Actual" w Ixelles w Belgii.

Sąd I Instancji przyznał odszkodowanie kompozytorom, Sąd Apelacyjny wyrok I Instancji uchylił.

Zdawałoby się, że cała ta sprawa nie jest już tak aktualną, w rzeczywistości jednak wyrok ten ma bardzo doniosłe znaczenie jeżeli chodzi o uregulowanie praw autorskich do filmu na terenie międzynarodowym, tym bardziej, że rewizja Konwencji Berneńskiej ma nastąpić już w najbliższym czasie.

Kiedy na Kongresie Berlińskim w 1935 r. Adw. Koral wobec kilkudziesięciu wybitnych prawników, reprezentujących interesy poszczególnych krajów, referował stanowisko Izb Ustawodawczych Polskich, zajęte w sprawie stosunku autorów i kompozytorów do filmu dźwiękowego i do właścicieli kin, wyświetlających filmu dźwiękowe, na twarzach najpoważniejszych z nich widziałem zdziwienie, a nawet jakgdyby oburzenie z powodu wniosków stawianych przez delegację Polską, wniosków popartych wynikami prac Polskich Izb Ustawodawczych.

Wybrana wówczas Komisja Prawa Autorskiego wkrótce już zmieniła swój pogląd na propozycje polskie. Kolejne etapy pracy tej Komisji Międzynarodowej to konferencje w Berlinie, Brukseli, Wenecji, Paryżu, Warszawie i ostatnio znowu w Paryżu.

Po szczegółowym przestudiowaniu zagadnienia nietylko Komisja Prawa Autorskiego, ale również i Międzynarodowa Izba Filmowa przyłączyły się do tezy polskiej bez żadnych zastrzeżeń. Trzeba sobie w dodatku uprzytomnić, że Międzynarodowa Izba Filmowa jest reprezentacją nietylko własności kinowej, ale również i Producentów Filmowych oraz biur wynajmu, których interesy wchodzą tu poważnie w grę.

Stanowisko M. I. F. jest jasne: autor czy kompozytor, który odstąpił producentowi prawo do użytkowania swego dzieła przy tworzeniu nowego dzieła, jakim jest film dźwiękowy, odstąpił mu również i prawa publicznej eksploatacji swego dzieła i nie ma prawa żądać dodatkowego wynagrodzenia od właścicieli teatrów świetlnych z tytułu publicznego odtwarzania utworu pierwotnego, który został wcielony do nowego dzieła, jakim jest film dźwiękowy.

Stanowisko to w ciągu ostatnich 4-ch lat było uzasadniane na licznych konferencjach przez najpoważniejszych prawników w różny sposób. Związek Zrzeszeń posiada całe tomy akt, w których zebrano wszystkie te wywody, oraz różne prace ogłaszane drukiem w związku z tym zagadnieniem.

Chociaż art. 53 nowej Polskiej Ustawy o prawie autorskim uregulował te zagadnienia na terenie polskim, jednak wobec wyświetlania w Polsce poważnej ilości filmów zagranicznych zagadnienie to w dalszym ciągu stoi otworem do czasu definitywnego uregulowania go na terenie międzynarodowym w drodze zmiany odpowiednich przepisów Konwencji Berneńskiej.

Tymczasem Związek Autorów i Kompozytorów Scenicznych ZAIKS próbuje w drodze licznych procesów uzyskać korzystną dla siebie decyzję Sądów Polskich w stosunku do filmów zagranicznych i dlatego wyrok, a właściwie motywy wyroku Brukselskiego nie mogą być dla nas obojętne. Zaznaczam, że w stosunku do filmów polskiej produkcji praktycznie zagadnienie to wogóle już w Polsce nie istnieje.

Jako wnioskodawcy właściwego uregulowania spraw autorskich do filmu na terenie międzynarodowym mamy specjalny obowiązek bacznego śledzenia tego, co się dzieje w tej dziedzinie na terenie międzynarodowym i dążenia, by tezy polskie stały się tezami międzynarodowymi. A to specjalnie dlatego, że Rząd Polski w przededniu zapowiedzianej rewizji Konwencji Berneńskiej, która miała nastąpić w Brukseli w 1936 r., zajął oficjalnie stanowisko zgodne z zasadami ustalonymi przez Izby Ustawodawcze Polskie, które z kolei pokrywa się ze stanowiskiem zajętym przez naszą Organizację.

Jak już podkreśliłem, nie sam wyrok jest tak ważny, lecz przede wszystkim motywy opracowane przez Sędziów Michielsens'a i Liekendael'a, którzy w sposób rzadko spotykany i świadczący o głębokim przestudiowaniu zagadnienia udowodnili słuszność stanowiska zajętego przez pełnomocnika właściciela kina i co ciekawsze w motywach swoich oparli się na przepisach ustawy z d. 22 marca 1886 r oraz ustawy z dn. 16 kwietnia 1934 r., która z kolei oparta była na konwencji rzymskiej, a zatem na przepisach ustaw, które wydane były wówczas, gdy film dźwiękowy jeszcze nie istniał.

W motywach swych Trybunał Brukselski podaje najpierw rozumowania ogólne:

Właściciel kina w programie wyświetlał dwa filmy dźwiękowe: pierwszy „Le Vandale" do partytury muzycznej, którego wcielono kompozycje muzyczne istniejące już uprzednio, drugi „Pique Nique des Orphelins", którego partytura muzyczna zosała napisana ad hoc przez kompozytora.

Właściciel kina nie wykonywał dzieł kompozytorów, lecz przedstawiał 2 dzieła kinematograficzne, do wyświetlania których został prawnie upoważniony przez twórców powyższych 2-ch filmów.

Dzieło kinematograficzne jest przedmiotem prawa własności artystycznej i na tej podstawie chronione jest przez odnośne ustawy, a zwłaszcza przez art. 14 ust. 2 ustawy z dnia 16 kwietnia 1934 r.

Jest rzeczą niezaprzeczoną, iż film dźwiękowy w którym elementy wzrokowe i dźwiękowe są zsynchronizowane tworzy organiczną całość, której poszczególne składniki nie mogą być wyłączone bez szkody dla całości dzieła.

To dzieło filmowe tworzy własną całość artystyczną, w której składające się na nią dzieła plastyczne, literackie i muzyczne tracą całkowicie swoją własną egzystencję artystyczną.

Właściciel kina, wyświetlając publicznie 2 filmy sporne, w które są wcielone dzieła muzyczne kilku kompozytorów, nie przedstawiał dzieł muzycznych, literackich i plastycznych łącznie, lecz jedynie 2 dzieła kinematograficzne.

Kompozytorzy tekstów muzycznych mieliby prawo przeciwstawić się wyświetlaniu publicznemu filmów spornych albo w charakterze współtwórców tych dzieł, albo na podstawie jakiejś specjalnej umowy zawartej między kompozytorami, a autorami filmu.

Następnie zważywszy, że dzieło muzyczne może istnieć przed powstaniem filmu i być do niego wcielonym, albo też może być specjalnie skomponowane dla danego filmu, Trybunał Brukselski rozpatruje oddzielnie każdy z tych wypadków.

*

A.

Sytuacja prawna, gdy dzieło muzyczne istnieje przed powstaniem filmu.

W tym wypadku Trybunał Brukselski stanął na stanowisku następującym:

Jeżeli dzieło muzyczne istnieje przed powstaniem filmu to nie można przyznać kompozytorowi, który może już nieżyć charakteru współtwórcy filmu dźwiękowego.

Natomiast autor filmu dźwiękowego, który chce doń wcielić dzieło muzyczne, istniejące przed tym musi uzyskać upoważnienie kompozytora w przeciwnym bowiem razie naruszył by własność artystyczną kompozytora.

Kompozytor lub jego prawonabywca może w momencie, gdy autor filmu żąda upoważnienia do wcielenia do filmu dzieła muzycznego, zastrzec sobie w umowie pewne prawa do tego filmu, a zwłaszcza prawo uprzedniego upoważnienia do publicznego wyświetlania dzieła kinematograficznego.

Gdy strony ustalą w umowie swoje wzajemne prawa, jest rzeczą sądu stosować tę umowę, która tworzy dla stron uprawnienia, jeżeli jednak umowa między kompozytorami, a autorem filmu nie istniała lub na nią się nie powołano, to sprawa przedstawia się odmiennie i rzeczą sądu jest zbadanie, jaka była wzajemna intencja stron w drodze rozpatrzenia faktów i okoliczności szczególnych, które towarzyszyły upoważnieniu.

Bezwątpienia prawodawca z r. 1886 nie mógł przewidzieć filmów dźwiękowych, ale motywy ustawodawcze wyjaśniają dokładnie myśl twórców ustawy z 22 marca 1886 r. Omawiając prawa kopiującego, gdy autor upoważnił go do reprodukowania swego dzieła, ówczesny minister sprawiedliwości p. Devolder mówił w izbie:

„Może się zdarzyć wypadek, że umowa nie istnieje, w tym wypadku, gdy strony nie wyraziły swych intencyj szczególnych jakąż będzie zasada? Uważam, że zgodnie z zasadą wyrażoną w art. 19 projektu ustawy sąd będzie poszukiwać woli autora w faktach i okolicznościach szczególnych, które towarzyszyły upoważnieniu. Jeżeli artysta zezwolił zrobić kopię dzieła sposobem, który pozwala na uzyskanie większej ilości egzemplarzy, trzeba będzie stanąć na stanowisku, że artysta rozumiał przez to udzielenie prawa zrobienia kopii w kilku egzemplarzach. Np. malarz namalował obraz, rytownik prosi o upoważnienie do reprodukowania go graficznie i zostaje do tego uprawniony. Umowa nic nie mówi nic. Będzie wynikało samo przez się, że rytownik nie żądał upoważnienia do odbicia jednego egzemplarza, ale do zrobienia planszy i do odbicia z tej planszy, która tworzy nowe dzieło — tyle reprodukcji, ile będzie chciał".

(Benoidt et Descamps: Discussion de la loi a la Chambre Nr. 41).

Jest nie do pomyślenia, by kompozytor, upoważniając autora filmu do wcielenia swego dzieła muzycznego do filmu dźwiękowego, zastrzegł sobie milcząco prawo przeciwstawienia się publicznemu wystawieniu dzieła filmowego.

Głównym i bezpośrednim celem zarówno artystycznym jak i handlowym realizacji filmu dźwiękowego, przynajmniej w naszych czasach, jest wystawienie go publicznie, co jest jedynym skutecznym sposobem zapoznawania z nim publiczności, zamortyzowania jego kosztów i zrealizowania zysku.

Nie można uznać, iż kompozytor płacony przez autora filmu za wcielenie jego muzyki do dzieła kinematograficznego, przeznaczonego do wyświetlania publicznego, może sobie zastrzec prawo samowolnego zabronienia tego wyświetlania i uniemożliwiać przez to handlową eksploatację dzieła, w którego kosztach i ryzyku nie bierze zupełnie udziału.

Jest rzeczą pewną, że żaden autor dzieła kinematograficznego nie zawarłby umowy z kompozytorem, który po otrzymaniu zapłaty za wcielenie swego dzieła muzycznego do filmu chciałby sobie jeszcze rościć prawa do ewent. przeciwstawienia się wyświetlaniu nowego dzieła, t. j. filmu dźwiękowego.

Doszukiwanie się woli stron i nieprzyznawanie kompozytorom prawa, którego rozsądnie nie mógł sobie zastrzec, nie jest bynajmniej domniewywaniem zrzeczenia się tego prawa.

Kompozytor, dając upoważnienie do wcielenia swego dzieła do filmu dźwiękowego, nie zarezerwował sobie prawa ewent. przeciwstawienia się wyświetlaniu samego filmu, jeżeli w umowie wyraźnie sobie tego prawa nie zastrzegł.

Art. 13 ustawy z 16 kwietnia 1934 r. poświęcony jest wyłącznie prawom muzycznomechanicznym, (patrz akty z konferencji Rzymskiej str. 274) i zastrzega wyraźnie, iż autorowie dzieł muzycznych mają wyłącznie prawo upoważniania do:

1. adaptacji tych dzieł na instrumenty, służące do reprodukowania ich mechanicznie.
2. wykonywania publicznego tych dzieł za pomocą tych instrumentów.

W danym wypadku nie chodzi jednak o nagranie dzieła muzycznego na instrument służący do reprodukowania go mechanicznie, ale o wcielenie dzieła muzycznego w nowe dzieło, które nie jest wyłącznie muzyczne i wobec tego art. 13 ustawy nie może być stosowany.

Wprawdzie art. 14 ust. z dnia 16 kwietnia 1934 r. zastrzega autorom dzieł literackich, naukowych lub artystycznych wyłączne prawo upoważniania do reprodukcji, adaptacji i wystawiania ich dzieł przez kinematografy, jednak art. ten stosuje się tylko wówczas, gdy dzieło kinematograficzne jest reprodukcją lub adaptacją dzieła artystycznego, dzieła istniejącego uprzednio jak np. reprodukcja w kinie sztuki teatralnej lub opery, adaptacja na ekran powieści lub rzadziej — dzieła muzycznego, adaptacja, w której przedstawienie dzieła kinematograficznego pozwala jednocześnie słyszeć symfonię i widzieć na ekranie orkiestrę wykonywującą utwór, ale nie można go stosować, gdy chodzi o wcielenie zwykłego utworu muzycznego, istniejącego uprzednio, do dzieła zupełnie nowego, jakim jest film dźwiękowy.

B

Sytuacja prawna, gdy partytura muzyczna jest napisana specjalnie dla dzieła kinematograficznego

W tym wypadku Trybunał Brukselski zajął następujące stanowisko:

Film oglądany wzrokowo oraz partytura muzyczna napisana specjalnie dla tego filmu nie mogą być uważane za dwa dzieła odrębne, w danej chwili postawione obok siebie i będące przedmiotem praw różnych autorów.

Autorzy ustawy z dnia 22 marca 1886 r. przyznali dla utworów dramatyczno-muzycznych i baletów, że autor utworu dramatycznego i autor partytury są współpracownikami.

W sprawozdaniu p. De Borchgave, złożonym w La Chambre Pasinomi w 1886 r., na stronicy 130 czytamy:

„Oba dzieła oddziaływują jedno na drugie i każdy wie, iż podczas ich powstawania wpływają na siebie wzajemnie, pociągając za sobą często poważne nawet modyfikacje. Zwłaszcza w zastosowaniu do muzyki ten wniosek wydaje się oczywisty.

Czy można sobie w rzeczywistości wyobrazić operę napisaną dla określonego libretta, którą możnaby dostosować do innego libretta..... to co powiedzieliśmy tu o libretto opery stosuje się dla tych samych powodów do libretta baletowego, gdyż balet składa się z szeregu scen, akcji dramatycznej, epizodów, które stanowią prawdziwą sztukę teatralną, a więc jest wytworem myśli, która musi być chroniona przez tę ustawę".

Dzieło kinematograficzne jest dziełem zbiorowym, w którym współpracują pod kierunkiem filmowca, który inicjuje dzieło i rozdziela pracę, — scenarzysta, dialogista, librettysta, reżyser i t. d.

Tam, gdzie istnieje współpraca, prawodawca nie przewidział, kto będzie autorem czy autorami dzieła, ale pozostawił to do decyzji Sądu zależnie od okoliczności towarzyszących danemu wypadkowi.

Możnaby uważać, jak się to często zdarza wśród autorów utworów dramatyczno-muzycznych, że kompozytor i filmowiec łączą się dla opracowania dzieła kinematograficznego i ponoszą wspólnie jego koszty i ryzyko. Przy takiej hipotezie oczywiście trzebaby przyznać kompozytorowi i filmowcowi charakter współtwórców i zdecydować, że prawa autorskie zostaną między nich podzielone.

Jednak opracowanie utworu kinematograficznego jest przedsięwzięciem poważnym, wymagającym wielkich kapitałów i współpracy wielu ludzi. Praktycznie utwory kinematograficzne powstają na rachunek osoby lub towarzystwa nazwanego „Producentem" i ten ostatni zapewnia sobie przez umowę najmu usług współpracę filmowca, który zainicjuje i stworzy w imieniu producenta dzieło kinematograficzne.

Filmowiec z kolei będzie musiał zaangażować szereg współpracowników, którzy za odpowiednim wynagrodzeniem będą mu służyli swymi wiadomościami technicznymi, artystycznymi, literackimi czy muzycznymi.

Filmowiec będzie musiał koordynować poszczególne współprace wg. planów i linii postępowania, którą sobie wytyczy, wprowadzać do poszczególnych elementów dzieła poprawki, które będzie uważał za potrzebne dla sharmonizowania całości dzieła, a w szczególności mógłby prosić autora partytury muzycznej o wprowadzenie zmian, które uważałby za potrzebne.

Filmowiec ukończywszy dzieło oddaje je producentowi, który jako właściciel dzieła sam wprowadza je na rynek filmowy.

Producent przedsięwziął dzieło, wynagrodził filmowca i jego współpracowników, poniósł koszty i ryzyko przedsięwzięcia i dlatego zgodnie z art. 14 ust. 2 ustawy z dnia 16 kwietnia 1934 r. musi być uważany za autora dzieła i za posiadacza wynikających stąd uprawnień.

Z prac przygotowawczych Konwencji Rzymskiej, która stała się ustawą Belgijską z dnia 16 kwietnia 1934 r. wynika: że autorowie art. 14 ustęp 2, odnoszącego się do wyświetlania utworów kinematograficznych, nie mieli zamiaru pozbawić podejmujących się tych dzieł praw, wypływających ze stworzenia filmu

Propozycja Delegacji Francuskiej, dotycząca przyznania praw autorskich twórcom intelektualnym filmu, została odrzucona przez członków konferencji rzymskiej i delegaci francuscy w sprawie określenia autora filmu przyłączyli się do postanowienia konferencji, które brzmi:

„Jest nie do przyjęcia, aby ktokolwiek kto współpracował w wystawieniu filmu mógł domagać się, żeby być wskazanym w programie jako współdziałający, współautor i przeciwstawiać się zmianom, które podejmujący przedsięwzięcie uważałby za potrzebne.

W celu ograniczenia ilości współpracowników myślano o zarezerwowaniu tej roli wyłącznie scenarzyście, który ułożył i naszkicował projekt wystawienia filmu (la mise en scene), oraz reżyserowi, który na podstawie scenariusza kieruje wykonaniem filmu i którego praca stanowi szczególnie ważną część powstawania filmu. Ale byłoby trudno znaleźć dokładne określenie dla scharakteryzowania tych 2-ch współpracowników i odróżnienia ich od innych.

Ochrona szczególna artystów wydaje nam się mniej niezbędną, gdyż pracują oni na rachunek przedsiębiorcy, praktycznie więc ten ostatni jest jedyną osobą, która ma bronić przed osobami trzecimi praw, wypływających ze stworzenia filmu i on jest właśnie autorem filmu w zrozumieniu art 14 ustęp 2 nawet, gdy film został stworzony w jego imieniu przez scenarzystów, reżyserów, aktorów i fotografów". (patrz: Actes de la Conference de Rome stronica 71, 101, 211 i 267).

Skoro film dźwiękowy nie istniał w chwili obrad konferencji rzymskiej, to Konwencja Rzymska nie mogła się wypowiedzieć o autorze takiego filmu.

Jednak w filmie dźwiękowym partytura muzyczna napisana dla tego filmu jest tylko jednym składnikiem więcej, a kompozytor jednym ze współpracowników więcej i niewiadomo dlaczego muzyk miałby się cieszyć przywilejem, którego nie posiadają inni współpracownicy utworu kinematograficznego

A zatem nie można uważać kompozytora, który napisał partyturę dla filmu dźwiękowego za współautora filmu i nie ma on więc prawa powoływać się na przepisy art. 16 i 18 Ustawy z dnia 22 marca 1886 r., by przeciwstawić się wyświetlaniu publicznemu filmu lub żądać odszkodowania za wystawienie publiczne filmu bez jego upoważnienia w kinach

I w tym 2-im wypadku, t. j. gdy partytura muzyczna została napisana specjalnie dla dzieła kinematograficznego, Trybunał Brukselski stoi na stanowisku, że art. 13 odnosi się do adaptacji utworów muzycznych, istniejących na instrumenty służące do reprodukowania ich mechanicznie, a nie do stworzenia partytury muzycznej do filmu dźwiękowego i, że art. 14 Ustawy dotyczy tylko reprodukcji, adaptacji i wystawienia publicznego dzieł literackich, naukowych lub artystycznych przez kinematografię i że chodzi tam o transpozycję określonego dzieła na film kinematograficzny, który odtworzy jego tytuł i temat, a nie o stworzenie zwykłego składnika dzieła zbiorowego.

Biorąc więc pod uwagę, że kompozytor napisał partyturę muzyczną filmu na żądanie i na rachunek Tow. produkującego i że był przez nie wynagrodzony za oddane usługi, Trybunał Brukselski uznał roszczenia kompozytorów zarówno w wypadku A. jak i wypadku B. za nieuzasadnione.

*

Jak to już z początku zaznaczyłem, a jak się obecnie sami czytelnicy mogli przekonać motywy wyroku Trybunału Brukselskiego z dnia 21 stycznia rb. są tak logiczne, tak przekonywujące i tak dokładnie i rzeczowo opracowane, że stanowią prawdziwą rewelację w pracach nad uporządkowaniem na terenie międzynarodowym sprawy praw autorskich do filmu, tymbardziej, że autorzy tych motywów poruszyli również zagadnienie ojcostwa filmu peternitée), nad którym od 4-ch lat głowią się najpoważniejsi przedstawiciele sfer prawniczych międzynarodowych i które po dziś dzień nie zostało w sposób zdecydowany rozstrzygnięte na terenie Międzynarodowej Izby Filmowej.

Wypada zaznaczyć, że w wyniku tej decyzji Trybunału Brukselskiego wszystkie kina belgijskie zaprzestały płacenia tantiem kompozytorskich od wyświetlanych filmów i że wszystkie te informacje zawdzięczamy znakomitemu prawnikowi belgijskiemu, Adw. Claesen'ow, który był gościem naszym w Warszawie w 1936 r. na Międzynarodowej Komisji Prawa Autorskiego i który jako radca prawny Union Nationale Cinematographique Belge kierował pracami adwokatów, którzy w tym słynnym już procesie występowali.

Motywy tego wyroku Trybunału Brukselskiego są ostatnią aktualnością w dziedzinie praw autorskich do filmu.

Zakaz wyświetlania podwójnych programów

Władze administracyjne w Lublinie zabroniły wyświetlania w kinach podwójnych programów.

Wyświetlanie podwójnych programów jest szkodliwe z punktu widzenia racjonalnej eksploatacji filmów, jak i pod względem artystycznym, a nawet — higieny. Z jednej strony jest to objaw typowej nielojalnej konkurencji, nie liczącej się z interesem ogółu właścicieli kin. Pozatym — jak wiadomo — seans, trwający ponad dwie godziny wpływa ujemnie na nerwy i oczy, powodując przemęczenie, zwłaszcza u młodzieży. Wreszcie — stosowanie podwójnych programów jest nierozłączne od barbarzyńskiego nieraz skracania często wartościowych filmów.

W interesie filmu, jako sztuki, jak również ze względów przytoczonych powyżej, wyświetlanie podwójnych programów powinno być zakazane na terenie całej Polski.

Kino pokusą do „wagarów"

Do niedawna kina rzymskie dawały przedstawienia prawie bez przerwy od godziny 10 rano do 12 w nocy. Ostatnio jednak na mocy rozporządzenia ministerstwa spraw wewnętrznych, wydanego w porozumieniu z ministerstwem oświaty, seanse przedpołudniowe zostały zakazane. Jak się bowiem okazało, młodzież szkolna wolała chodzić do kina niż na lekcje.

Właściciele kin wnieśli odwołanie od powyższego zarządzenia i mają nadzieję, że seanse przedpołudniowe zostaną z pewnymi modyfikacjami wprowadzone ponownie.

Zbigniew Pitera

ZANIEDBANY DZIAŁ KINEMATOGRAFII POLSKIEJ

Wywiad z dyr. Adamieckim

W ostatnich latach dał się zauważyć na całym świecie znaczny wzrost zainteresowania filmem jako jednym z najdoskonalszych instrumentów pomocniczych w dziedzinie nauczania i badań naukowych. Niemal wszystkie działy wiedzy ludzkiej korzystają już dziś z usług kinematografii, której dojrzałość techniczna pozwala nietylko na ścisłe notowanie przebiegu wszelkich zjawisk — ale też na spełnianie roli wychowawcy i pedagoga przez możność oddziaływania na psychikę odbiorcy w sposób sugestywny i trwały. Obok więc filmu jako pomocy w badaniach laboratoryjnych, mamy do czynienia z filmem dydaktycznym i instrukcyjnym.

Nie trzeba chyba dodawać, jak wzrasta naukowa i dydaktyczna rola filmu wraz z nieustannym doskonaleniem się techniki współczesnej kinematografii. Odbywające się coraz częściej kongresy filmu naukowego (ostatni odbył się w Paryżu w październiku ub. r.), dają możność przekonania się, jak szeroki zakres wiedzy zdołał już objąć film i jak stale pogłębia się wpółpraca ludzi nauki z kinematografią, stającą się dziś nowoczesnym instrumentem badawczym i wychowawczym. Ameryka. Francja, Niemcy, Anglia, Sowiety, Belgia, Szwecja, nawet Portugalia — to kraje, które mogą się poszczycić większym lub mniejszym dorobkiem w dziedzinie filmu naukowego we wszystkich jego odmianach. U nas ten odcinek kinematografii leży odłogiem. Pionierskie poczynania jednostek n.p. Marczaków — nie zawsze spotykają się z należytym zrozumieniem i poparciem. A przecież ludzie ci, pracując w warunkach mniej niż prymitywnych, posługując się środkami niemal „domowymi", osiągnęli rezultaty, zasługujące w pełni na uznanie i poparcie.

Poza tym—nieliczne instytucje, idąc z postępem czasu, potrafiły należycie ocenić, jak wielką pomocą może się stać w ich działalności film i wykorzystać go do zadań specjalnych.

Jedną z takich placówek jest w Polsce *Instytut Spraw Społecznych*, prowadzący akcję naukową, wydawniczą i propagandową na polu bezpieczeństwa, higieny i kultury pracy.

— Pierwszym etapem naszych poczynań filmowych — oświadczył mi w rozmowie wice dyrektor I. S. S. p. Wacław Adamiecki — była produkcja krótkometrażowa na taśmie szerokiej. Produkcja ta objęła filmy dydaktyczne i propagandowe z zakresu bezpieczeństwa i higieny pracy. Przystępując do niej przed kilku laty, zdawaliśmy sobie sprawę, że film obok akcji wydawniczej i odczytowej może skutecznie spełniać rolę instruktora, w przystępny sposób pouczając, jakie środki ostrożności zachować należy celem uniknięcia wypadku podczas pracy w warsztatach najrozmaitszych typów — tak rzemiosła, jak i przemysłu. Kładąc duży nacisk na opracowanie strony dydaktycznej tych filmów, nie małą uwagę poświęciliśmy ich walorom artystycznym. Rezultatem prac tego okresu były trzy filmy, znane dobrze wszystkim z nadprogramów kinowych: „Uwaga!", „Zwarcie" i „W kopalni węgla".

— Czy produkcja i eksploatacja tych filmów nie nastręczały trudności ze względu na ich specjalny charakter?

— Produkcja trzech pierwszych filmów pochłonęła koszta przewyższające znacznie nakręcenie zwykłych krótkometrażówek. Działo się to dlatego, że na naszym rynku brak było zupełnie fachowców, obeznanych z pracami nad filmem dydaktycznym, który wymaga dużej precyzji wykonania. To też pokonanie tych braków drogą wielu doświadczeń pociągnęło za sobą wspomniane koszta.

Jeżeli zaś chodzi o eksploatację, musieliśmy tu jednak przezwyciężać uprzedzenia właścicieli kinoteatrów, którzy odnosili się do naszych filmów nieufnie. Publiczność natomiast przyjęła filmy bardzo przychylnie. Utwierdziło nas to w przekonaniu, że ten system działalności filmowej jest pod wieloma względami słuszny. Filmy Instytutu były demonstrowane na pokazach dla robotników w fabrykach — następnie zaś zostały wysłane do Anglii, gdzie oceniono je niezwykle dodatnio.

— A co spowodowało zaniechanie produkcji Instytutu na taśmie szerokiej i przejście na taśmę wąską?

— Taśma szeroka okazała się dla naszych celów niepraktyczna. Była zbyt kosztowna i nie dawała się bezpośrednio przystosowywać do tych aparatów projekcyjnych (16 mm), które dziś spotykamy w szkołach zawodowych, świetlicach i t. d. Postanowiliśmy więc rozpocząć produkcję wąskotaśmową w szerszej skali. Brak odpowiedniego laboratorium filmowego zmusił nas do stworzenia własnego i wyposażenia go w niezbędną aparaturę. Musieliśmy wychować sobie kilku fachowców, obeznanych całkowicie z produkcją tak specjalnego rodzaju filmów, jak obrazy dydaktyczne.

I tu zaobserwować mogłem rzecz ciekawą — godną szczególnej uwagi. W Polsce jest niewątpliwie wielu ludzi, którzy w dziedzinie filmu dydaktyczno-naukowego mają dużo do powiedzenia, a nawet posiadają już za sobą cenny dorobek twórczy — jednak pracując bez jakiegokolwiek zainteresowania ze strony społeczeństwa, pozostają zupełnie nieznani. To też Instytut postawił sobie za cel wyszukiwanie takich zapoznanych pionierów filmu naukowego i wciąganie ich do czynnej współpracy na polu tej tak zaniedbanej u nas dziedziny kinematografii.

— Jak się przedstawia opracowywanie tych filmów dydaktycznych. które obecnie produkuje I. S. S.?

— Pierwszym krokiem w pracy nad filmem dydaktycznym jest ustalenie tematu filmu. Jeżeli chodzi o ustalenie tematów filmów dla szkół technicznych, kursów zawodowych czy też dla przemysłu — to decyduje o tym *Rada Filmu Dydaktycznego i Naukowego,* złożona z przedstawicieli władz oświatowych, wojskowych, Politechniki Warszawskiej, Uniwersytetu J. P., Państwowego Zakładu Higieny i reprezentantów przemysłu. Rada ta koordynuje poza tym poczynania filmowe wszystkich zainteresowanych instytucji.

Tak więc po wyborze tematu zostaje on opracowany przez fachowców z danej dziedziny rzemiosła czy przemysłu, którzy zwracają uwagę na jego momenty dydaktyczne. Następnie film zostaje opracowany pod względem literackim.

Wreszcie operator i reżyser muszą gruntownie przestudiować sam materiał wizualny, który chwytać będą na taśmę. Dalej — dużą uwagę zwracamy na montaż, by film był przejrzyście — a zarazem artystycznie skomponowany.

*

Przy ul. Asfaltowej w Mokotowie mieści się laboratorium Instytutu. Powstało ono przed dwoma laty jako przedsiębiorstwo, pracujące wyłącznie na zlecenie I. S. S. Zorganizował je p. Andrzej Honowski pokonywując dzięki niezwykle wytrwałej pracy wielkie trudności techniczne i organizacyjne.

Tu miałem możność zapoznania się dokładnie z całym dorobkiem filmowym I. S. S. Składa się nań kilkanaście filmów wąsko-taśmowych poświęconych m. in. ścinaniu, transportowi i spławowi drzewa, obróbce metali, pierwszej pomocy w nagłych wypadkach i t.d.

Poza tym Instytut posiada szereg eksperymentalnych zdjęć mikrokinematograficznych.

Wszystkie prawie te filmy odznaczają się bardzo starannym opracowaniem technicznym, dobrymi zdjęciami i przejrzystym układem. Pod tym względem nie ustępują zupełnie analogicznym filmom zagranicznym — n.p. angielskim.

Ten zaczątek prac nad filmem dydaktycznym, jaki posiada obecnie Instytut Spraw Społecznych, pozwala sądzić, iż rozwój jego posuwać się będzie po torach właściwych. Przy większym zainteresowaniu społeczeństwa i poparciu czynników miarodajnych, będzie mógł niewątpliwie w latach najbliższych zaprezentować swój dorobek na którymś z kongresów międzynarodowych.

PIĘĆ RÓWNOCZESNYCH PREMIER

CASINO od 22. 2. b. r.

»MIODOWY MIESIĄC«



FRANCISZKA GAAL
w wesołej pikantnej komedii

PAN od 24. 2.

»ZWYCIĘZCY ŻYWIOŁU«



Rewelacyjny film w kolorach
Fred Mac MURRAY
Ray MILLAND

STYLOWY od 23. 2.

»SKRADZIONE ŻYCIE«



ELŻBIETA BERGNER
w filmie będącym największą
sensacją ekranów światowych

PALLADIUM od 28. 2.

»Z A Z A«



CLAUDETTE COLBERT
i HERBERT MARSHALL
Najpiękniejszy romans miłosny

COLOSSEUM od 16. 3.

»POŚCIG«

Joan BENNETT ● RANDOLPH SCOTT
Wielki sensacyjny film z udziałem tysięcy statystów



Ulgi przy wyświetlaniu filmu „C. O. P.—Stalowa Wola"

W Dzienniku Urzędowym Min. Spraw Wewn. z dnia 5 marca 1939 r. Nr 5, ukazało się Pismo Okólne z dnia 3 marca 1939 r. **o podatku od publicznego wyświetlania filmów. (Nr SF. 40-2-7).**

Do

P. P. Wojewodów (z wyjątkiem śląskiego), Przewodniczących Wydziałów Powiatowych i Prezydentów Miast.

Ministerstwo Spraw Wojskowych wyprodukowało film, będący reportażem z Centralnego Okręgu Przemysłowego p. nazwą: „C. O. P." — Stalowa Wola". Ponieważ metraż tego filmu wynosi tylko 1.500 m i w związku z tym nie mógłby on wypełnić całego programu, film ten będzie wyświetlony łącznie z filmem p. n. „Pod gołym niebem" (tyt. oryg.: „Belle Etoile"). nie posiadającym stampili „temat polski".

Z uwagi na duże znaczenie propagandowe wyświetlania filmu „C. O. P. — Stalowa Wola" uważam za wskazane obniżenie stawek podatku komunalnego od programów, w których wyświetlane będą wymienione wyżej filmy poniżej normy przewidzianej w § 85 rozporządzenia Ministra spraw Wewnętrznych z dnia 14.VIII.1936 r. (Dz U. R. P. Nr 64, poz. 400).

W związku z tym w porozumieniu z Panem Ministrem Skarbu zalecam, ażeby od programów, w ktorych wyświetlany będzie wspomniany na wstępie film p t. „C. O. P. — Stalowa Wola" łącznie z filmem p. t. „Pod gołym niebem" podatek komunalny był pobierany w drodze wyjątku w takiej wysokości, jak od filmów ze stampilą „temat polski".

Jednocześnie zaznaczam, iż ulgi powyższej nie należy stosować w tych wypadkach, gdy film p. t. „C. O. P. — Stalowa Wola" będzie wyświetlany nie łącznie z filmem p. t. „Pod gołym niebem" a z jakimś innym filmem nie posiadającym stampili „temat polski" — jak również, że film o C. O. P. może być wliczany do 10%-owego kontyngentu filmów ze stampilą „temat polski", o których mowa w § 83 wspomnianego wyżej rozporządzenia.

Zarządzenie niniejsze pozostaje w związku z okólnikiem Nr 69 z r. 1936 i okólnikiem Nr 61 z r. 1937.

Proszę Panów Wojewodów o polecenie pp. Przewodniczącym Wydziałów Powiatowych podania powyższego zalecenia do wiadomości zarządom miejskim miast niewydzielonych liczących ponad 10.000 mieszkańców.

(—) Sławoj Składkowski
Minister

Składajcie ofiary na F. O. N.!

Z ŻYCIA ORGANIZACJI FILMOWYCH

Dnia 28 lutego r. b. odbyło się w lokalu Związku Zrzeszeń Teatrów Świetlnych zebranie właścicieli kinoteatrów województwa Białostockiego i Warszawskiego.

Zebranych powitał prezes Stanisław Zagrodziński.

Porządek dzienny zebrania obejmował: 1) organizację kin woj. warszawskiego i białostockiego oraz zmianę statutu Związku Zrzeszeń; 2) wyznaczenie wysokości ofiar na F. O. N. dla poszczególnych kin woj. warszawskiego i białostockiego; 3) sprawy ogólnopolskiej konwencji z przemysłowcami i producentami filmowymi.

Po dłuższej dyskusji nad sprawą organizacji kin w woj. warszawskim i białostockim, postanowiono zorganizować każde z tych województw oddzielnie i w tym celu wybrano dwa komitety organizacyjne: dla woj. białostockiego w składzie: K. Jędrychowski (Białystok), Kachanowicz (Łomża), H. Modrzewiecki (Białystok); dla woj. warszawskiego w składzie: Myszkowski (Żyrardów), Iżycki (Lipno), Babijszuk (Włochy), Michałowski (Skierniewice).

Przed rozpoczęciem dyskusji nad pkt-em 2-im przedstawiciel Ligi Morskiej i Kolonialnej, zreferował sprawę obrony narodowej i kolonii, przy czym prosił o wyświetlanie w kinach krótkometrażówki p.t. „Budujemy ścigacz", oraz przezroczy propagandowych.

W związku z punktem 2-gim porządku postanowiono aby przedstawiciele każdego województwa ustalili wysokość składki na F. O. N., biorąc jako podstawę do obliczania ceny tygodników aktualności PAT. Na sumę ustaloną dla każdego kina wysłane będzie zaliczenie pocztowe, które ma być wykonane w ciągu 14 dni.

Sprawę ogólnopolskiej konwencji z przemysłowcami filmowymi zreferował prezes Zagrodziński, uznając, że dalsza dyskusja przedstawicieli kin jest na razie nieaktualna. Natomiast nad sprawą konwencji z producentami filmowymi wywiązała się dłuższa dyskusja, której głównym przedmiotem była „tematyka" filmów produkcji polskiej.

Na zakończenie została przedstawiona aktualna sprawa umowy ramowej z PAT.



Zebranie właścicieli kinoteatrów województwa białostockiego i warszawskiego

Walne zgromadzenie członków Związku Teatrów Świetlnych na województwo Kieleckie w Sosnowcu wybrało nowy zarząd w składzie:

Gogut Wacław, Częstochowa, ul. Wolności 2 — prezes; Zuch Feliks — vice preze , inż. Sunderland Kazimierz — vice prezes, Berenblat Pesach — skarbnik; Jarża Adam — sekretarz; Niemczyk Bernard, Marcinkowski Leonard — zastępcy — Engelking Walery, Tobiański Franciszek.

Do komisji rewizyjnej weszli· Daszkowski Franciszek, Kozłowski Marian i Marek Jan, oraz zastępcy — Wiener Jakub i Bagińska Anna, zaś do Komisji rozjemczej: Kazimierz Antoni, Fuksbrauner Dawid, Binder Leopold, oraz Elencwajg M (zastępca).

Dnia 2 marca r. b. odbyło się w Warszawie, zebranie organizacyjne właścicieli kinoteatrów woj. lubelskiego i poleskiego na którym został wyłoniony komitet organizacyjny, mający za zadanie przeprowadzenie prac, zmierzających do zorganizowania i powołania do życia Związku Właścicieli Kinoteatrów woj. Lubelskiego i Poleskiego.

W związku z powyższym odbędzie się dnia 29 marca rb. o godz. 17-ej w lokalu Związku Polskich Zrzeszeń Teatrów Świetlnych w Warszawie, zebranie wszystkich właścicieli kinoteatrów woj. Lubelskiego i Poleskiego.

KOMUNIKAT PRASOWY
Związku Dziennikarzy i Publicystów Filmowych

o konferencji w Ministerstwie Spraw Wewnętrznych w sprawie tematyki filmowej krajowej produkcji

Ze względów czysto technicznych nie wszyscy Koledzy mogli być obecni na powyższej konferencji, na którą poza bezpośrednio zainteresowanymi, zaproszono również Zarząd Związku Dziennikarzy i Publicystów Filmowych. Pan Naczelnik Centralnego Biura Filmowego Józef Relidzyński w przemówieniu swym m. inn. zwrócił się z apelem do Zarządu naszej organizacji o wydanie o b i e k t y w n e g o komunikatu z przebiegu konferencji, gdyż w związku z podobną konferencją, która odbyła się dnia 20 października 1938 r., w niektórych pismach pojawiły się artykuły i wzmianki, spaczające zasadniczą tezę i myśl przewodnią konferencji z dnia 20 października 1938 r., a w nie jednym wypadku cytowano zdania i myśli, których Pan Relidzyński ani nie wygłosił, ani nie odpowiadały one jego tendencjom.

Ostatnio odbyła się w Ministerstwie Spraw Wewnętrznych konferencja w sprawie tematyki filmów polskich. Na konferencję tę zaproszeni zostali przedstawiciele Rady Naczelnej Przemysłu Filmowego w Polsce, oraz Zarządy Polskiego Związku Producentów Filmowych, Stowarzyszenia Realizatorów i Techników Filmowych, Związku Dziennikarzy i Publicystów Filmowych i Zrzeszenia Producentów Filmów Krótkometrażowych w Polsce. Poza Zarządami Organizacyj przybyli: producenci filmowi, reżyserzy i autorzy scenariuszów oraz scenopisów. Władze były reprezentowane przez Naczelnika Centralnego Biura Filmowego Min. Spraw Wewn. Józefa Relidzyńskiego oraz cenzorów M. S. Wewn.: Kraszewskiego i Kaweckiego, Naczelnika Wydziału Politycznego M. S. Wewn. Piotrowicza, kpt. Wojciechowskiego z ramienia M. S. Wojsk., p. Szmidla z ramienia Wojskowego Instytutu Naukowo-Oświatowego, Konsula Lechowskiego z ramienia M. S. Zagr. radcy dr. Mirskiego z ramienia Min. W. R. i O. P., i cenzora tego Ministerstwa radcy dr. Furmanika.

Naczelnik Relidzyński zagajając konferencję stwierdził, że niektórzy producenci filmów krajowych najwidoczniej nie orientują się w społecznej sytuacji polskiej, skutkiem czego filmy przez nich produkowane nie odzwierciedlają rzeczywistości polskiej. Gdyby przeciętny widz, Polak, czy też obywatel państwa obcego, z treści *filmów tych chciał wyciągnąć wnioski co do życia polskiego, musiałby dojść do bardzo smutnych konkluzji.*

Nie chcąc spotkać się z zarzutem, że wygłasza tylko twierdzenia negatywne, Naczelnik Relidzyński wskazał na cały szereg dziedzin życia polskiego, które są bardzo bogatym źródłem tematów, całkowicie niewyzyskanych w filmie polskim. Podkreślenia godnym jest fakt, że filmy produkowane w Polsce *w języku żydowskim, oddają rzeczywistość żydowską w świetle właściwym, t. j. ciepłym* i należało by sobie życzyć, aby filmy polskie tę rzeczywistość polską conajmniej równie dobrze reprezentowały. O społecznej wartości i sile oddziaływania filmu nie trzeba dużo mówić, gdyż niespornym jest fakt, że film najsilniej działa na masy. O tym fakcie nie wolno producentowi filmu polskiego zapomnieć, gdyż wówczas producent ten sam się dyskwalifikuje. Specjalnie zwrócił Naczelnik Relidzyński uwagę na ujęcia postaci i akcji w filmach o tematyce wojskowej. Wojsko musi być przedstawione tak, jak ono rzeczywiście działa i pracuje i tak, jak na to naprawdę zasługuje. Widz po obejrzeniu filmu o temacie wojskowym musi wyjść z kina ze wzmożonym poczuciem siły Państwa i miłości dla Armii, którą obywatele Państwa Polskiego — bez wyjątku — kochają i szanują. Pojęcie dyscypliny wojskowej nie może być w filmie ujęte, jako ciężar, lecz jako obowiązek chętnie spełniany przez umundurowaną część społeczeństwa polskiego — co zresztą odpowiada rzeczywistości. Stosunek żołnierza do swych przełożonych musi odpowiadać również rzeczywistości, t. j. szacunkowi i pełnemu zaufaniu oraz wzajemnemu zrozumieniu.

Filmy polskie wysyłane są za granicę i głównie wyświetlane są wśród skupień emigracji polskiej. Są wśród tych emigrantów ludzie, którzy Polski od lat nie widzieli, a jest wielu, którzy o Polsce tylko słyszeli. Film polski, który dociera do emigrantów, spełnia niezmiernie ważną rolę informatora o obecnym życiu Polski i jeżeli te informacje są fałszywe, film taki jest wręcz szkodliwy.

O tych wszystkich zadaniach filmu producentom filmu w Polsce nie wolno zapomnieć.

W ostatnich czasach zdarzyły się *dwa wypadki, gdzie w filmach nazwiska żydowskie*, postaci działających zostały spolszczone. Zareagowała na to prasa, zarzucając postępowaniu temu wyraźną tendencję. Stwierdzić należy, że postępowanie takie jest niedopuszczalne, że krzywdzi ono autora dzieła literackiego i stwarza uzasadnioną podstawę do podejrzeń o tendencję. Ministerstwo Spraw Wewnętrznych zmuszone jest zawiesić w prawach publicznego wyświetlania dwa takie filmy, t. j. „Strachy" i „Za winy niepopełnione".

Ministerstwo Spraw Wewnętrznych przestrzega tych producentów, do których wymogi Ministerstwa podane na konferencji nie dojdą, że będzie zmuszone wyciągnąć z tego jak najdalej idące konsekwencje, do niedopuszczenia filmu do publicznego wyświetlania — włącznie. Ministerstwo zwraca się do przedstawicieli Rady Naczelnej Przemysłu Filmowego w Polsce i Zarządu Polskiego Związku Producentów Filmowych z wezwaniem, aby w drodze organizacyjnej instytucje te wywarły *odpowiedni nacisk* na producentów filmów polskich, aby ich utwory odpowiadały rzeczywistości polskiej.

Do wywodów Naczelnika Relidzyńskiego *przyłączyli się wszyscy obecni delegaci innych Ministerstw,* przy czym delegaci Ministerstwa W. R. i O. P. specjalnie zwracali uwagę na konstrukcję filmów z punktu widzenia młodzieżowego.

Prezes Polskiego Związku Producentów Filmowych Stefan Dękierowski oświadczył w imieniu swojej organizacji, że od dnia 20 października, t. j. od ostatniej konferencji w Ministerstwie, do chwili obecnej z czysto technicznych względów, *nie był w stanie wywrzeć właściwego wpływu na treść produkowanych filmów polskich.* Filmy te bowiem wówczas albo już były wyprodukowane, albo znajdowały się w tak daleko posuniętym stadium produkcji, że nie można było przeprowadzić *żadnych poważniejszych zmian.* Produkcji polskiej stawia się bardzo wielkie wymagania nikt jednak produkcji tej nie pomaga. Rząd dotychczas usunął tylko te elementy, które w ogóle uniemożliwiały egzystencję produkcji krajowej, ale bynajmniej produkcja ta w tej chwili *nie ma podstaw do rentowności* — wprost przeciwnie — jest ona deficytowa, co w każdej chwili dokumentarnie można udowodnić. Na produkcji zarabia warsztat, zarabia personel produkujący, aktor, reżyser — nigdy jednak producent, bo gdy się zdarzy nawet jeden film dobrze przyjęty przez publiczność, to dochody jego nie zawsze pokrywają deficyty poprzednich filmów. W innych państwach, nawet w takich, w których liczba kinoteatrów jest dziesięciokrotnie większa, stosowane są w *miliony idące subsydia.*

Zarząd Polskiego Związku Producentów Filmowych bynajmniej nie uchyla się od tego, aby nawet w tych ciężkich warunkach współdziałać w kierunku podniesienia poziomu produkcji, p. Dękierowski jednak chciałby, aby Rząd i społeczeństwo polskie zdało sobie sprawę z tego, że nie są to zagadnienia łatwe i nie dadzą się one zrealizować w ciągu bardzo krótkiego czasu.

Następni mówcy spośród przemysłu filmowego i realizatorów podkreślali fakt, iż wśród filmów polskich była poważna ilość takich filmów, które na potępienie nie zasługują.

Naczelnik Relidzyński w odpowiedzi na to stwierdził, że bynajmniej nie generalizuje zarzutów, że jest całkowicie świadom, w jakich warunkach pracuje produkcja i ta nieliczna garstka kinoteatrów w Polsce. Naczelnik Relidzyński jednak wierzy w to, iż współpraca Rady Naczelnej Przemysłu Filmowego w Polsce oraz Zarządów zainteresowanych organizacyj filmowych, z czynnikami rządowymi, mimo wszystko da pożądane rezultaty.

Związek Dziennikarzy i Publicystów Filmowych

Jako przedstawiciel *niezależnej krytyki filmowej* zabrał głos kol. Zdzisław Broncel, podkreślając, że *mechaniczne tylko przystosowanie się naszej produkcji filmowej do postulatów — stawianych jej przez rząd i społeczeństwo —* ***nie może*** *przynieść* spodziewanych rezultatów.

Film w Polsce musi być z *ducha polski i głęboko moralny.* Musi oddziaływać pozytywnie i współdziałać w kształtowaniu lepszego życia w Polsce i wychowania takiego typu obywatela, jakiego wymaga sytuacja kraju, który jest barierą między Niemcami a Rosją Sowiecką.

Sztuka nie może kłamać. Dlatego też jedynie szczera intencja twórcy filmu, związanego z życiem polskim — może dać film artystyczny i pożyteczny społecznie, — czego pragnie gorąco i szczerze życzy polskiej produkcji filmowej — nasza niezależna krytyka filmowa.

Uderzenie pięścią w stół było jeszcze za słabe

Echa konferencji w C. B. F.

Zarówno komunikat Związku Dziennikarzy i Publicystów Filmowych o konferencji w C. B. F. z dnia 24 lutego r.b., jak i pewne echa w prasie na ten temat nie mogą pozostać bez komentarzy.

Sam komunikat — należy stwierdzić to z przykrością — pomimo pozornej troski o obiektywizm, nie jest obiektywny w relacji o przebiegu konferencji. Nieściśle np. informuje, że nacz. Relidzyński stawiał producentom zarzut złej orientacji w „społecznej sytuacji polskiej", gdy chodziło przecież o fałszowanie „rzeczywistości polskiej". Tu tkwi sedno sprawy, a nie gdzieindziej!

Dalej — pominięto w komunikacie bardzo doniosłe i głęboko przemyślane postulaty sfer wojskowych (które na konferencji reprezentował kpt. Wojciechowski).

Wreszcie — i to jest charakterystyczne — podano, jako *post scriptum*, wyraźnie się z nim nie solidaryzując, głos red. Zdzisława Broncla, który jest przecież członkiem zarządu Związku Dziennikarzy i Publicystów Filmowych. Głos ten podano, jako opinię „niezależnej krytyki filmowej". Czyżby więc zarząd Z. D. P. F. reprezentował tylko „krytykę zależną"? Zależną od kogo?...

Wywoływanie wilka z lasu

Na komunikacie Z. D. P. F. oparł się niejaki Veritas („Dziennik Ludowy" Nr. 64), atakujący naczelnika Centralnego Biura Filmowego p. Relidzyńskiego za „politykę kompromisu", czego ma być dowodem — wycofanie z ekranów „Purytanina", „Strachów" i „Za winy niepopełnione" pod naciskiem pewnych organów prasy.

Przede wszystkim wytknąć należy tupet, z jakim tajemniczy „Veritas" pozwala sobie traktować posunięcia władz, mające na celu uzdrowienie polskiej produkcji filmowej; władz, którym jeśli można postawić zarzut zbytniej kompromisowości i delikatności, to właśnie wobec takich „Veritasów", a raczej tych, którzy ich inspirują.

Wnioskować zatym trzeba, że dotychczasowe uderzenie pięścią w stół było niedość mocne i skuteczne. Ale gdy skończy się okres „kompromisów" to nie wiadomo, jak na tym wyjdą Veritas i jego mocodawcy. A raczej wiadomo, że wyjdą źle.

Nietylko władze rządowe...

W artykule omawianym pominięty został zupełnie fakt, że nie sam tylko kierownik Centralnego Biura Filmowego stawiał producentom wiadome zarzuty.

Przede wszystkim — wszyscy obecni delegaci innych ministerstw.

Nadto — co znamienne — i przedstawiciele produkcji (prezes Dękierowski) i własności kinowej (prezes Zagrodziński). Obaj zrozumieli, czego żąda od nich społeczeństwo. Obaj zaznaczyli swoją solidarność z wywodami nacz. Relidzyńskiego i z postulatami innych resortów, a zwłaszcza M. S. Wojsk. Wreszcie, red. Broncel, przedstawiciel krytyki niezależnej (a tylko taka krytyka jest miarodajną) poszedł znacznie dalej od nacz. Relidzyńskiego i innych, podkreślając, że „mechaniczne tylko przystosowanie się naszej produkcji do postulatów, stawianych jej przez rząd i społeczeństwo, nie może przynieść spodziewanych rezultatów".

Nie jest więc kierownik C. B. F. odosobniony.

Propaganda przeciw Polsce

Drugą nieudolnie wykonaną, woltą „Veritasa" jest pretensja o to, że rozmowy toczyły się na temat fałszowania rzeczywistości polskiej, zamiast toczyć się „dokoła realnej sprawy podniesienia poziomu filmu polskiego, wskutek czego producenci zostali jeszcze bardziej „zdezorientowani'.

P. Veritas udaje, że nie wie, o co chodzi.

Podniesienie poziomu artystycznego produkcji krajowej — to zupełnie inna kwestia. Nie należy ona do funkcji cenzury. Przedmiotem zaś konferencji była właśnie sprawa skierowania produkcji z błędnego toru na — właściwy.

Wysoki poziom artystyczny pewnych filmów nietylko nie wyklucza ich złego wpływu i ujemnej wartości moralnej, ale jeszcze je potęguje. I źle wybrał się „Veritas", gdy stawia jako wzór dla naszej produkcji i cenzury, takie filmy chorobliwe, niemiłe i dające fałszywe pojęcie o Francji, jak „Purytanin", „Ludzie za mgłą" i t. d.

I to właśnie w chwili, kiedy opinia francuska, reprezentowana przez poważne grupy literackie, protestuje przeciw eksportowi tych filmów i wyświetlaniu ich zagranicą!...

— „Ale — podsuwa chytry domysł autor artykułu — cenzurze chodzi nie o rzeczywistość, lecz o propagandę. Dlaczego nie powiedzieć tego otwarcie?"

I znów źle trafił „Veritas". Nikt nie zmusza producentów, żeby robili propagandę Polski. *Żąda się od nich tylko tego, żeby przestali robić propagandę przeciw Polsce.*

Tu znowu stosuje „Veritas" perfidne wykręty...

„No, cóż wielkiego — mówi — że dwa nazwiska żydowskie zostały spolszczone"! Przepraszamy: nie dwa, lecz kilkanaście nazwisk wyraźnie żydowskich, należących do przestępców i handlarzy żywym towarem zostało spolszczonych intencyjnie w przeróbkach powieści Bałuckiego („Za winy niepopełnione"), Ukniewskiej („Strachy") i Marczyńskiego („Kobiety nad przepaścią"). Przeróbka z Marczyńskiego była dawniejsza, zastąpienie brudnej postaci Fensterglasa w „Strachach" odpowiednikiem polskim jeszcze można złożyć na karb niedopatrzenia, ale sfałszowanie nazwisk w filmie „Za winy niepopełnione" niczym usprawiedliwić się nie da. Poprostu *zlekceważono sobie pierwsze ostrzeżenie C. B. F. w d. 20 październinika r. ub.*

Zapóźno już było — wykręcają się winni „win popełnionych" — na dokonanie przeróbek.

A tymczasem, jak słychać, po wycofaniu przez władze dwóch filmów z ekranu, *w ciągu kilku dni przerobiono nazwiska* i skierowano tak skorygowane filmy do cenzury.

Inna rzecz, jak ustosunkuje się teraz C. B. F. do takich poprawek *post factum...*

„Strachy na Lachy"

„Wreszcie — wywodzi „Veritas"—pogłębia się dezorganizację i zniechęcenie, a producentów opanowują „strachy", które mogą sparaliżować ich działalność i dalszy ewentualny rozwój produkcji krajowej".

Czy to nie są aby przysłowiowe *strachy na Lachy?* Mówiąc szczerze, nie wierzymy ani w to, by producenci, przez miłość dla sztuki, robili filmy deficytowe, jak twierdził ktoś na ostatniej konferencji w C. B. F., ani w to, że ich, broń Boże, wskutek słusznych wymagań rządu i społeczeństwa, ogarnąć może „paraliż"...

A jeszcze mniej, żeby ten „paraliż" mógł wpłynąć ujemnie na dalszy rozwój produkcji krajowej.

Raczej dodatnio.

Za ekranami wielkich kin

W największych kinach Berlina montowana jest obecnie nowa aparatura dźwiękowa o monstrualnych wprost rozmiarach, mająca stanowić ostatni wyraz techniki. Dzięki specjalnym udoskonaleniom aparatur, ton wychodzący z potężnych głośników (długość głośników, specjalnych do tonów niższych i



wyższych wynosi dwa metry) ma brzmienie niezwykle czyste i naturalne, a najciekawsze, że równo brzmi tak w pierwszych, jak i w ostatnich rzędach. W ten sposób daje się osiągnąć usunięcie złej akustyki w wielkich salach kinowych.

Pierwsze próby kształcenia filmowego w Polsce

Na marginesie akademickiego kursu wiedzy filmowej

Niezwykle aktualna i szeroko dyskutowana na łamach prasy i poza nią sprawa szkolnictwa filmowego w Polsce zaczyna powoli przybierać formy konkretne. Nie dawno odbył się cały szereg zebrań specjalnych Rady Naczelnej Przemysłu Filmowego, na których wyczerpująco omówiono systemy szkolnictwa filmowego za granicą i zastanawiano się nad tym, o ile wzory zagraniczne wchodzić mogą w rachubę w odniesieniu do naszego terenu.

Oczywiście — Rada, jak to jest w jej zwyczaju, dalej radzi — a tymczasem do organizowania zaczątków szkolnictwa filmowego przystąpiła młodzież.

Mamy więc do zanotowania ciekawą imprezę, zorganizowaną z inicjatywy środowisk młodzieży akademickiej. Mianowicie — „Polska YMCA" oraz Klub Filmowy Polskiego Akademickiego Związku Zbliżenia Międzynarodowego „Liga" zorganizowały kurs wiedzy filmowej, obejmujący 87 wykładów i obliczony na czas kilku bieżących miesięcy — do czerwca włącznie. Protektorat nad Kursem objęło „Towarzystwo Popierania Rozwoju Filmu Polskiego".

Program Kursu, jego zasadnicze wady i braki nasuwają moc zastrzeżeń, którymi zajmiemy się częściowo w osobnym artykule na temat szkolnictwa filmowego w Polsce.

Na razie — witamy z całym uznaniem tę niezwykle pożyteczną inicjatywę, godną jak największego poparcia ze strony wszystkich czynników zainteresowanych. Poniżej zaś podajemy sprawozdanie z dotychczasowego przebiegu kursu.

*

Akademicki Kurs Wiedzy Filmowej rozpoczął się dnia 24 lutego r. b. Na wstępie usłyszeliśmy zagajenie jednego z mówców młodzieżowych na temat szczytnych zadań, jakich ma podjąć się młodzież na glebie rodzimego filmu, którym to celom ma służyć właśnie kurs. Wykłady rozpoczął referat dyr. Adamieckiego, który mówił o obecnych warunkach, w jakich znajduje się polska kinematografia. Referent zwrócił przede wszystkim uwagę na konieczność **przygotowania fachowego młodzieży, przystępującej do pracy nad odrodzeniem polskiego filmu** i stwierdził, że winę za obecny stan rzeczy, jaki panuje na terenie kinematografii krajowej, ponosi całe społeczeństwo polskie.

Następnie p. T. Dołęga-Mostowicz zapoznał zebranych z pracami Towarzystwa Popierania Rozwoju Filmu Polskiego, przy czym podkreślił niezwykle **ciężkie warunki materialne, w których rozwija się film polski, zdany całkowicie na pastwę lichwiarzy.** Należy zauważyć, że p. Dołęga - Mostowicz ominął wszystko to, co mogło dotyczyć jego udziału w obecnym, tak bezapelacyjnie krytykowanym, stanie polskiej kinematografii — a na ten temat właśnie wszyscy oczekiwali odeń jakiejś zdecydowanej wypowiedzi, choćby najbardziej ogólnej. Poza tym zaznaczył, że czołowi absolwenci kursu uzyskają od Tow. Rozwoju Filmu Polskiego stypendia celem dokształcania się w zagranicznych uczelniach filmowych.

W oświadczeniu tym, widzimy chociaż jeden pozytywny krok na polu szkolnictwa filmowego, który ze względu na swą zasadniczą wagę winien zostać obszernie omówiony i przedyskutowany, zanim nie zostanie jeszcze realizowany w życiu.

W drugim dniu wykładów zamiast chorego p. Bohdziewicza, który miał mówić o zagadnieniach estetycznych — p. Makarczyński wygłosił pogadankę o filmie młodych. Referat był niezwykle chaotyczny, ale mimo wielu braków i błędów rzeczowych, odnaleźć w nim można było jakąś nieskonkretyzowaną jeszcze **myśl wyjścia poza banał i szablon artystyczny obecnej rzeczywistości filmowej.** Niestety — referat był wystąpieniem amatora — do czego się mówca w połowie przyznał — i stanowił tylko zapełnienie nieprzewidzianej luki w programie. A szkoda — bo niektóre jego tezy stanowczo warte były rozwinięcia i głębszego przedyskutowania.

Trzeci dzień kursu przyniósł referat p. J. Ulatowskiego pt. „Film wśród sztuk". Obiektywnie stwierdzić można, że był on jeszcze jedną nieudaną próbą teoretyzowania w zakresie zagadnień estetycznych filmu. Odpowiedzią nań może być częściowo drukowany w tym numerze „Aktualności" artykuł pt. „Laik filmowy jako forma ewolucyjna widza teatralnego". Jeszcze raz trzeba zapytać — dlaczego polscy publicyści filmowi tak uporczywie stronią od dość bogatego w tej dziedzinie dorobku teoretyków zagranicznych, którzy pewne kwestie już dawno rozwiązali, ustalili i przyjęli za kryteria podejścia do zagadnień sztuki filmowej. U nas — co rusz, to każdy zaczyna od Adama i Ewy, i w dodatku zaczyna błędnie...

Następnego dnia p. Ulatowski nie wygłaszał już swego referatu, lecz przysłał maszynopis do odczytania. Dopiero teraz organizatorzy kursu zdecydowali się rozpocząć dyskusję na temat wygłaszanych na kursie referatów. Oczywiście — nikt się nie odezwał, bo chyba dość dziwnie wyglądałaby dyskusja z... nieobecnym referentem. Tego rodzaju stawianie kwestii wyglądało nieco niepoważnie.

Jeżeli chodzi o wykłady ściśle techniczne, odbywające się na kursie — to są one naogół opracowane bardzo starannie — czasem jednak poziom ich się obniża i razi zbyt popularyzatorskim ujmowaniem zagadnień. **(Zetpe).**

Z. J. Terażycki

Laik filmowy jako forma ewolucyjna widza teatralnego
czyli niewidomy „oko w oko" z... kolorem

O rzeczy wyborowej

Dużo pisze się dziś o filmie rzeczy smutnych i wesołych, będących wynikiem mniej lub bardziej poważnego ustosunkowania się do tej najmłodszej z Muz. Czytelnik publicystyki filmowej karmiony jest mnóstwem elaboratów o niezwykle szerokiej skali poziomu. Począwszy od niewybrednych chwytów hurra-tromtadrackiej propagandy, nie znającej czasem nietylko elementarnych wymagań umiaru i poczucia smaku — ale przeczącej nieraz zdrowemu rozsądkowi i logice — aż do najbardziej zawiłych i głębokich rozważań teoretycznych, czerpiących swe natchnienie ze źródeł wysublimowanej sofistyki myślowej.

Nic więc dziwnego, że czytelnik jest do gruntu zdezorientowany i w rezultacie przestaje wierzyć wszystkiemu, co się dziś o filmie pisze. Chyba, że dana publicystyka pojawia się na łamach pisma, które swym poziomem gwarantuje á priori wartość intelektualną ogłaszanych prac. Na piśmie takim bowiem ciąży tym większa odpowiedzialność za drukowane słowo, że niezależna myśl filmowa rzadko dziś może znaleźć godny siebie przytułek — zwłaszcza gdy neguje utarte schematy pojęć i wyobrażeń, wnosząc do dziedziny dorobku myślowego X-ej Muzy nieznane dotąd wartości.

Cóż jednak sądzić, gdy na łamach poważnego skądinąd miesięcznika, poświęconego sprawom kultury, jakim jest niewątpliwie „Wiedza i życie", pojawia się niepoważny elaborat na temat filmu, który w pseudo-naukowej, a zarazem autorytatywnej formie podaje czytelnikowi nieprzemyślane, pozbawione podstaw twierdzenia, sądy i wnioski. Praca ta nosi pretensjonalny tytuł *„Ekran filmowy jako forma ewolucyjna sceny teatralnej"*, autorem zaś jej jest p. Stanisław Borowa.

O tym, jak rzecz ta jest wyborowa, niech świadczy kilka charakterystycznych ustępów, którymi się dalej zajmiemy.

ABC sztuki filmowej

Na wstępie kilka słów o tym, czym jest w ujeciu najnowszych badań teoretycznych film.

Piętnaście lat temu Karol Irzykowski stwierdził, że film jest *widzialnością obcowania człowieka z materią*. Dziś definicję tę uznano za zbyt wąska, bo gdy weźmiemy pod uwagę wszystkie zdobycze filmu abstrakcyjnego — a zwłaszcza eksperymenty awangardy angielskiej (barwne filmy Leo Lye'a), jasnym sie staje, że film jest przede wszystkim *widzialnością*. Widzialnością ustokrotnioną, która bez elementu ludzkiego jako aktora może sie nadspodziewanie dobrze obywać.

Co więcej — film jako zjawisko widzialności, nie potrzebuje używać jako tworzywa artystycznego realnej rzeczywistości —lecz może tworzyć swą własną, oderwaną zupełnie od świata materialnego rzeczywistość, by równie skutecznie narzucać ją wyobraźni odbiorcy. Na tym polega wartość filmu abstrakcyjnego.

O wiele mniej ważną rzeczą jest w zjawiskach filmowych ich związek z naturalnymi przejawami życia i stopniem deformowania tych ostatnich przez czarodziejstwa techniczne filmu — gdyż *kino może dowoli wyzbywać się wszelkich więzów, łączących go z prawami czasu i przestrzeni*, kształtując zarówno czas jak i przestrzeń na swój właściwy sobie sposób i w zależności od swych istotnych potrzeb artystycznych.

Wskutek tego wszystkie tricki i kombinacje natury technicznej, „fałszujące" autentyczność zjawisk realnych, urastają do wielkości i wagi najsubtelniejszych środków stylistycznych, stosowanych w poezji. Ich ciężar gatunkowy jako środków formalnych niewspółmiernie wzrasta.

W ten sposób najzwyklejsze przyśpieszenia lub zwolnienia ruchów (np. biegu konia, skoku z trampoliny i t.p.) uzyskane drogą mechaniczną — stają się w harmonijnie skonstruowanej całości jakąś metaforą wizualną z nowego, filmowego wymiaru. Wymiarów tych posiada film ilość *nieskończoną* — ale w żaden sposób nie można ich mierzyć szerokością i długością płótna ekranu. Płótno ekranu bowiem o tyle ogranicza wymiarowość widzialności filmowych, o ile kartka książki ogranicza wyrażoną na niej treść. Ta pozornie dwuwymiarowa, płaska płachta ekranu staje się w czasie projekcji najdoskonalszym z istniejących *„oknem na świat"*, które potrafi objąć sobą zarówno niezmierzone przestrzenie, jak i mikrokosmos, w zwykłych warunkach nigdy dla nas niedostępny.

Poza tym — *film jest sztuką par excellence liryczną*. Do tej roli predestynują go przede wszystkim walory formalne — analogiczne z poetyckimi.

Możliwość operowania asocjacją pozwala filmowi na budowę niezwykle prostego i dostępnego wszystkim języka wizualnego, do rozumienia, którego wystarczy odbiorcy przyrodzony zmysł widzialności. I oto w naszych oczach *„powstaje doskonała technika widzialności, każdemu z nas dostępna, duchowa technika odczuwania i porozumienia — a więc pewna kultura, która po raz pierwszy w historii nie jest przywilejem panującej klasy (elity)"* — (Balazs: *„Der Geist des Films"*). Powstała nietylko nowa sztuka — ale, co jest znacznie ważniejsze, ludzka zdolność widzialnego rozumienia świata, jako możliwość i podstawa istnienia tej sztuki w ogóle.

Rosną sobie kwiatki...

Wszystko to, co wyżej przytoczyłem jako pobieżny przegląd fragmentów dzisiejszej myśli teoretycznej filmu — jest niemal zdanie po zdaniu odpowiedzią na negatywne wywody autora rozprawy pt. *„Ekran filmowy jako forma ewolucyjna sceny teatralnej"*. Ich uporczywe zaprzeczanie istotnym wartościom filmu, postponowanie jego roli i znaczenia — uwydatnią najlepiej poniższe cytaty „in extenso":

> „...o ile dany obraz nie jest istotnie *czystym widowiskiem filmowym*, tj. operującym nieustannym ruchem w szerokiej przeważnie przestrzeni, każdy inny poza tym dobry film skonstruowany jest na starych zasadach dobrej techniki *teatralnej*".

Primo: od kiedy to „czyste widowisko filmowe" jest widowiskiem „operującym nieustannym ruchem w szerokiej *przeważnie* przestrzeni"? — Co na to powiedzą p.p. *Chomette, Moholy Nagy, Len Lye* i cała reszta awangardzistów, którzy „czyste widowisko filmowe" potrafią tworzyć, operując jedynie guzikiem od spodni albo kombinacją czarno-szaro-białych „kleksów", oglądanych w odpowiedni sposób okiem objektywu —?

Secundo: koń by się uśmiał z twierdzenia że *„każdy inny* (!!!) poza tym dobry film dzisiejszy skonstruowany jest na starych zasadach dobrej techniki teatralnej". Autor zapomina przy tym, że są jeszcze filmy, oparte również na zasadach bardzo kiepskiej techniki teatralnej — a zdaje się nie wiedzieć nic o filmach, które z teatrem wogóle nic nie mają wspólnego. A wystarczyło po prostu chodzić raz na tydzień do kina, aby nie ominąć wyłącznie z ducha filmu poczętych obrazów Machatego („Ekstaza"), Claira, Aleksandrowa czy Cękalskiego („Trzy etiudy").

A dalej:

> „...Przemysł filmowy, to wiadomo, potężna dziedzina światowego dziś życia gospodarczego. Ale jak długo właśnie on będzie rządził twórczością, a raczej standartową produkcją, X Muzy, innymi słowy: dopóki film nie przestanie być *tylko* przemysłem, tylko handlem, i tylko bussinesem, a nie stanie się *także* Sztuką, czymś „nieopłacalnym"; dopóki do filmu nie wejdzie i nie zacznie tam panować, rozkazywać Dusza, czyli głęboka psychologia; dopóki tam się nie pokaże wielka, w wielkim stylu zrealizowana Idea, — tak długo pretensjonalna X Muza nie godna będzie nawet rozwiązać rzemyka u trzewika Melpomeny..."

Zgadzam się w zupełności na wielką Ideę (przez wielkie I), na wielką Sztukę (przez wielkie S), nawet na wielką Duszę (przez wielkie D), ale z tym rzemyczkiem to chyba lekka przesada... Bo tak, jak istnieje bussines filmowy — tak samo istnieje analogiczny bussines teatralny, który na deski teatru Wielkiego wpycha operetkę zamiast Szymanowskiego, do Narodowego — „Zielony frak", zamiast Wyspiańskiego, do Polskiego — Bus Fekete i „Jadzię wdowę", zamiast Krasińskiego i Mickiewicza, do Nowego — Bernsteina, zamiast młodych autorów polskich... Nb. jest to bussines, poparty milionowymi subsy-

diami z publicznego grosza. Mniejsza o to, który z nich jest bardziej niemoralny.

Ale znów analogicznie do wielkiego repertuaru teatralnego istnieją setki ideowych filmów artystycznych, które znaczą nieustanną drogę rozwoju sztuki filmowej i z których możnaby skompletować równie imponujący jak w teatrze „wielki repertuar". Stworzenie listy takich filmów byłoby niezwykle wdzięcznym zadaniem.

Idąc po linii rozumowania autora z równym powodzeniem można powiedzieć, że teatr reprezentowany przez „*Japoński rower*" nie jest godny spojrzenia w twarz sztuce filmowej, reprezentowanej przez „*Olimpiadę*" Leni Riefenstahl albo „*Dzisiejsze czasy*" Chaplina.

Porównując kino z teatrem należało przynajmniej zachować elementarną współmierność płaszczyzn porównawczych, o których p. Borowa mówi dziesięć wierszy wyżej. Posługiwanie się ogólnikami w podobnym stylu, nie popartymi dosłownie żadnym materiałem faktycznym, uważam za rzecz szkodliwą. Jest to typowe pomieszanie pojęć, tak charakterystyczne dla wielu rodzimych pseudo teoretyków i krytyków sztuki filmowej.

Dwa zdania niżej czytamy:

„....Teatr staje się dzisiaj coraz bardziej sztuką, w której smakuje raczej elita umysłowa, podczas gdy film — rodzaj widowiska popularnego i łatwego — odpowiada szczególniej zamiłowaniom mas, zaspakaja gusta raczej przeciętne, czasem trywialne..."

Jest to niezgodne ze stanem faktycznym. Bo wystarczy pójść na przedstawienie teatru Powszechnego na Woli albo na Pradze, by przekonać się, jak dziś masa smakuje w Żeromskim i Wyspiańskim — i wystarczy przekonać się na pokazie awangardy filmowej, jak *elita intelektualna* (nie biorąc pod uwagę snobów naturalnie!) interesuje się rozwojem i historią filmu artystycznego.

Tak jak teatr ma swą „elitę" i „masę" — tak samo ma ją i film, aczkolwiek w odmiennych proporcjach, co wypływa z innej jego organizacji artystycznej i technicznej.

I wreszcie niezmordowany p. Borowa zaczyna sobie „pozwalać":

„Pozwolę sobie najpierw na twierdzenie, że film, w swoich elementach podstawowych, jak wziął początek z teatru, tak też i jest niczym innym jak właśnie teatrem. *Tylko bogatszym w możliwości techniczne*".

I cóż ty na to, o nieszczęsny Karolu Irzykowski napuszony Belo Balazs'ie i nierozgarnięty Richterze? Co na to awangarda ze swą teorią filmu absolutnego?

P. Borowa powiada, że film się narodził z teatru. I koniec, kropka, pas. Jednym celnym pociągnięciem pióra obrócił w niwecz wasze mętne i dotąd uznawane za słuszne teorie. W oczach p. Borowy nic nie znaczy reduta George'a Mélièsa i Maxa Lindera w latach 1905-14 przed naporem teatralizacji kina, które dopiero w tym czasie zaczęło ulegać ofenzywie teatru. To teatr, proszę Pana, wlot zoczył możliwości kina i zapragnął gwałtownie je eksploatować. Niech szanowny autor przypomni sobie, że w r. 1908 powstaje specjalny „*Związek Filmowy Autorów Dramatycznych*", którego zadaniem było przystosowywanie sztuk teatralnych do przeróbek filmowych. W tymże roku powstaje znów inny „*Theatrofilm*" w tychże samych celach, który jednak upada — z tej prostej przyczyny, że film wolał kroczyć własnymi drogami. A że mimo wszystko teatrowi ulegał, świadczy to tylko o niezrozumieniu sztuki folmowej przez większość ówczesnych filmowców.

Teatr wypaczył istotne możliwości filmu i zaprowadził go na te manowce, po których kroczy dziś p. Borowa, nie znajdując tam oczywiście śladów czystego, wolnego od jakichkolwiek naleciałości filmu. Nic więc dziwnego, że w jego oczach film genetycznie wolny od teatru nie istnieje.

Nie dziwimy się więc już dalej, gdy czytamy o jakiejś urojonej „*rywalizacji i zimnej (!!!) nienawiści*" między teatrem i kinem (która w rzeczywistśoci może być najwyżej handlową rywalizacją obu tych przedsiębiorstw, a nie dwóch odrębnych dziedzin Sztuki) — dalej, gdy p. Borowa udowadnia nam na str. 688, że film jest sobowtórem teatru i „*ruchomą fotografią*", która wytwarza w kinie bliżej nieokreśloną sztuczną atmosferą. Ma ona polegać na tym, że nie możemy np. Trzem Świnkom Disneya podarować kwiatów i że gdy oklaskujemy Flipa i Flapa, to nie raczą oni odwdzięczyć się nam należnym ukłonem, lecz dalej obrzucają się ciastkami z kremem, „*obojętni na zachwyty swoich widzów i słuchaczów*" (wszystko to na jednej cierpliwej str. 688).

Po tym wszystkim nic dziwnego, że poważnie nie można brać pod uwagę takich twierdzeń jak:

„....Bo też i celem filmu nie jest wzruszyć widza, lecz go tylko zadziwić, olśnić, oszołomić..."

albo:

„Wskutek operowania głównie owymi *fragmentarycznymi, cząstkowymi zbliżeniami* osób i sytuacyj, przedstawianych na ekranie, treść sztuki filmowej często bywa tak niespoista, rozkawałkowana, że przedstawia tylko pstrą siekaninę szczegółów, pozbawionych całości, a często i sensu".

W końcu p. Borowa uważa czynność słuchania w widowisku filmowym za ważniejszą od... widzenia — „*Za najbardziej podstawowy element wyrazu artystycznego* (dosłownie... str. 690).

Widocznie więc autor s ł u c h a ł a nie oglądał wszystkich filmów (a może je po prostu p r z e s y p i a ł?), która to czynność — t. zw. patrzenie z otwartymi oczyma — jest niezbędnym warunkiem odbierania wrażeń kinowych. Nic więc dziwnego, że znów taki kwiatek:

„Bez dialogu, bez mowy ludzkiej, niepodobna byłoby stworzyć filmu dłuższego nad 300 metrów..."

A „Ekstaza" Machatego nic tu nie ma do powiedzenia? —

I wreszcie — rewelacja (str. 691):

„R u c h t o g ł o s".

Podobnych sloganów możnaby tworzyć setki (oczywiście tylko na użytek Towarzystwa Księgarni Kolejowych „Ruch").

Na tym narazie koniec. Brak miejsca nie pozwala nam na dalszą zabawę. Tak oto poważny miesięcznik „Wiedza i życie" urozmaica mętną wiedzą nasze szare życie.



Baśka Orwid i Jerzy Pichelski w scenie z filmu „Biały murzyn" reż. L. Buczkowskiego. Premiera warszawska odbędzie się w kinie „Casino"
fot. Poloniafilm

Z przeszłości filmu kryminalnego

„DESSOUS DE PARIS"

Kto wynalazł film niesamowity? Kto stworzył pierwszy „kryminał" filmowy?

Aby dać odpowiedź na to pytanie, musimy się cofnąć o dobrych parę lat wstecz, kiedy film znajdował się w mrokach epoki kamienia łupanego.

Wtedy to panom Pathe, Mackie i Zecce przychodzi do głowy myśl nakręcenia czegoś, co wzbudzałoby przyjemny dreszczyk zgrozy u pierwszych odbiorców ruchomych cudów, wynalezionych przez braci Lumiere.

A działo się to w pierwszym roku naszego pięknego stulecia.

Zachęceni niespotykanym dotąd (bo film istniał dopiero od lat pięciu!) sukcesem serii zdjęć, odtwarzających proces Dreyfusa — powstałej w 1898 roku — nakręcają dzieło pod fascynującym tytułem „Historia zbrodni". Przed oczyma wstrząśniętych do głębi widzów przesuwały się groźne fragmenty tego filmu, złożonego z kilku oddzielnych scen. Co parę minut następowały długie przerwy, podczas których z wielkim ożywieniem dyskutowano nad widzianymi poprzednio „aktami" (każdy o długości około 20-stu metrów). Byli tam apasze z nożami w zębach, zasadzka policji w podejrzanym barze, triumfalne aresztowanie opryszków wielkomiejskich, „ostatnia noc skazańca" i... gilotyna (wycięta jednak przezornie przez ostrza nożyc cenzorskich).

Następstwem powodzenia kasowego tej niesamowitej na owe czasy trakcja, była seria filmów, ilustrujących rodzaje egzekucji kary śmierci w rozmaitych krajach europejskich. Były to dziesięciometrowe kawałki, w których zawarto tak makabryczne sceny, jak ścięcie toporem, powieszenie itp. majstersztyki sztuki katowskiej. Fakt powodzenia tych niesamowitości sfilmowanych z niesłychanym pietyzmem dla działających obiektów, wywodzi się w prostej linii z cyklu ilustracji, rozrzuconych podówczas w modnych czasopismach paryskich. Serie tych rysunków wzbudzały, wśród szerokich rzesz czytelników, żądzę oglądania makabrycznych scen w ujęciu jak najbardziej realnym.

I oto w roku 1906 pojawia się na ekranach Paryża „superszlagier" długości 145 metrów pod emocjonującym tytułem „Le dessous de Paris".

Zanim film ten omówimy szczegółowo, musimy sobie uprzytomnić, że pierwsze „dramaty" filmowe nie tworzyły zwartej całości fabularnej, lecz stanowiły zbiór luźno powiązanych ze sobą scenek o zbliżonym charakterze (np. wspomniana wyżej „Historia zbrodni"). Sądzono bowiem, że te niepowiązane ze sobą scenki przez odpowiednio realistyczne ujęcie, zainteresują widza bardziej, niż na dłuższą metę pomyślana akcja. Pierwsze więc dramaty filmowe były raczej dramatycznymi ruchomymi rycinami. Kontynuacją tego nastawienia producentów była seria filmów, przedstawiających ożywione obrazy znanych malarzy.

Film „Le dessous de Paris" był więc swego rodzaju rewelacją, gdyż posiadał dłuższą (145 m!) fabułę, rozgrywającą się w środowisku podziemnego Paryża. Sensacyjna akcja, która na przestrzeni 8 obrazów „uświadamiała" przeciętnego mieszkańca Paryża o tajemnicach nocnego życia wykolejeńców, kończyła się triumfem policji (efektowny pojedynek herszta bandy z inspektorem policji na noże, był prototypem romantycznych starć Errola Flynna z jego chronicznym rywalem Basilem Rathbone).

O rok wcześniej (1905) wytwórnia „Vitagraph" w Ameryce nakręca przygody popularnego dżentelmena włamywacza Rafflesa. W dalszym ciągu U. S. A. przejmuje berło w tej dziedzinie, produkując setki filmów kryminalno-detektywistycznych, wśród których sama Pearl White była bohaterką przeszło 20 obrazów kryminalnych. Pierwszym z tej niezwykle płodnej serii był film „Tajemnice Nowego Yorku", nakręcony w roku 1915, następnie zaś: „Podstępem i siłą", „Maska z białymi zębami", „Królowa się nudzi" itd. robiły kasy w zawrotnym tempie.

Publiczność chciała oglądać coraz to nowych bohaterów — więc z kolei bawią ją: Houdini jako „Mistrz tajemnicy", Ruth Rolland w filmie „Czerwone koło" i „Święty tygrys" — największe jednak powodzenie zyskał sobie Leon Bary w filmie realizacji Gasniera pt. „Ravengar", w którym można było podziwiać walki detektywów z przestępcami na szczycie dzwonnicy i w pędzących samochodach (które same przez się były podówczas nielada sensacją), tajemnicze morderstwo przy pomocy „promieni śmierci", uwięzienie w rurze, napełniającej się stopniowo wodą itp. już dawno wyszłe z obiegu chwyty filmu sensacyjnego.

Film „Tajemnica Nowego Yorku" wkroczył na ekrany Francji, gdzie po przystosowaniu go do miejscowych upodobań święcił nadal triumfy kasowe. Podziemne życie tego amerykańskiego miasta staje się tematem długiego szeregu filmów, w których realizatorzy prześcigają się w jak najfantastyczniejszych pomysłach. Oglądamy więc „Wampiry Nowego Yorku" (czy pamiętacie w dziesięć lat później nakręcone u nas „Wampiry Warszawy" i słynną „Niewolnicę miłości" ze Smosarską — film polski spóźnił się w tej dziedzinie, jak zwykle!), „Tajemnice Jambou-Yorku" — wreszcie dalszy ciąg wspomnianych wyżej „Tajemnic Nowego Yorku", które uzupełniono w sensie patriotycznym, włączając doń tajemnice wojskowe, szajkę szpiegowską itp. aktualne już wówczas historie.

Oto tak wyglądają, w pobieżnym rzucie przedstawione, pierwsze kroki filmu kryminalnego, który dziś byłby dla nas śmiesznym „kryminałem". Przypomnijmy sobie, jak zaśmiewała się widownia w czasie pokazu retrospektywnego naszej „Arabelli" i „Niewolnicy miłości" — a zrozumiemy, jak problematyczna jest powaga i napięcie emocjonalne widzów, śledzących dziś wątek sensacyjnych przygód Charlie Chana czy innego Mr. Moto. Bo film sensacyjny i kryminalny mimo swej ciężkiej atmosfery zbrodni, krwi i przestępstwa — przemija lekko bez śladu, owiany uchylonym rąbkiem tajemnicy „dessous de Paris".

Jerzy Gozdawa

TECHNIKA FILMOWA — Projektory i przystawki

Wśród najbardziej nowoczesnych aparatur projekcyjnych i dźwiękowych, jakie w roku ubiegłym oglądało się na wystawach filmowych lub technicznych w szeregu państw, wyróżniał się szczególnie model Ernemann VII b firmy Zeiss Ikon. Jest to zmodyfikowany typ VII i zachował wiele zalet i wad tego typu. W ogóle produkcja zeissowska idzie po linii wykonywania machin bardzo precyzyjnych lecz z drugiej strony bardzo skomplikowanych. Daje się to zauważyć przy wszystkich wyrobach zeissowskich. Jeden z najpoważniejszych znawców fototechniki powiedział o nowej kamerze fotograficznej Zeissa, że jest w tym aparacie tyle udoskonaleń, że tak dużo poświęcono uwagi na skomplikowaną precyzję samego aparatu, iż niemal zapomniano o najważniejszym, a mianowicie o tym, że przyrząd ten ma służyć do fotografii amatorskiej. I jeżeli przypomnimy sobie najbardziej udany z przed lat kilku model aparatu fotograficznego Zeissa „Super-Ikontę' i porównamy ją z nowym „Contaflexem", to mimo woli zatęsknimy do dawnych bardzo prostych modeli, lekkich, małych, zgrabnych i nieskomplikowanych.

Jeżeli przeprowadzimy równoległą między produkcją fotograficzna i kinotechniczną, to mimo woli dojdziemy do tych samych wniosków: maszyna kinotechniczna nie powinna być zanadto skomplikowana, przeciwnie: powinna być uproszczona jak najbardziej, ponieważ tylko prostota konstrukcji może gwarantować bezwzględnie dobrą pracę i możność usuwania drobnych uszkodzeń bez potrzeby każdorazowego uciekania się do pomocy warsztatów reperacyjnych. Ernemann VII b posiada wszystkie plusy... dwójki, która miała wielką zaletę — wyjmowany wkład krzyza maltańskiego, ale również jedną wadę — wyjmowany wkład krzyża maltańskiego. To nie jest paradoks: zaletą była możność szybkiej wymiany a wadą bardzo skomplikowaną wymiana samego krzyża, robota która wymagała właściwie odsyłania wkładu do Drezna, a wszyscy wiemy, jakie koszty i trudności pociąga to za sobą.

Analizując „siódemkę" musimy dojść do wniosku, że wspaniale wyglądająca zewnętrznie maszyna ma bardzo wiele urządzeń wręcz niepotrzebnych. Chłodzenie wodne, ów reklamowany przez Zeissa „Kaltprojektor", jak i urządzenie do dmuchania na film rozpyloną wodą budzi poważne zastrzeżenia. Z jednej strony woda wodociągowa, przechodząca przez bardzo cienkie przewody z biegiem czasu musi spowodować pokrycie wnętrza tych rurek osadem, który po krótkim już czasie utrudni cyrkulację wody. Usuwanie tego osadu jest bardzo trudne. Mylne jest mniemanie, iż dmuchanie rozpylonej wody na gorący film jest środkiem ogniochronnym. Przeciwnie, raczej sprzyja to tworzeniu się płomienia, woda bowiem pod wpływem wysokiej temperatury rozkłada się, tworząc gaz piorunujący. O ile zaś film nie jest bardzo gorący to w każdym razie woda nie wpływa dodatnio na konserwację filmu.

Idealny dla filmu niemego Ernemann II posiada obecnie jedną kardynalną wadę: migawkę przed obiektywem. Zeiss wykonał już wiele prób z nowym typem migawki i, mamy wrażenie, iż zagadnienie to nie jest jeszcze całkowicie rozwiązane. W nowych konstrukcjach Zeissa przesuwanie ramki jest zanadto skomplikowana i nie usprawiedliwia tego stałość pętli filmowej. Pętla i tak nieraz się zmienia na złych sklejkach lub uszkodzonym filmie. Bauer rozwiązał to zagadnienie prościej, dając po prostu regulację pętli filmowej na bębenkach nadawczym i odbiorczym. O lampie Zeissa nic jeszcze dziś powiedzieć nie możemy. Młoda ta konstrukcja stoi dopiero przed egzaminem praktycznym.

Tańszy typ projektorów Zeissa „Ernon" (stanowiący nowość w Polsce, chociaż jego konstrukcja datuje się z roku 1934) typ lekki, nadaje się raczej do celów szkolnych, niż do poważnej pracy w kinoteatrze zawodowym. Projektory te zbliżone są do typowych szkolnych niemieckich projektorów Liseganga lub aparatur włoskich. Sklasyfikowanie ich w jednej linii z wyżej opisanym projektorem, czy też konstrukcjami Bauera lub AEG jest trudne — są one o kilka klas niższe.

AEG — Klangfilm reklamuje przeważnie swój Euro-G, ale dostarcza najczęściej tańszy Euro-M. Poza zewnętrznymi zmianami ważniejszych nowości konstrukcyjnych w tym roku AEG nie ma. Również lampa wysokiej intensywności AEG nie ma jeszcze za sobą dostatecznego egzaminu, mamy wrażenie jednak, że lustro jej jest zbyt małe w stosunku od żądań świetlnych stawianych tej lampie.

Bauer reklamuje znów rewelacyjny projektor „B-8", konstrukcja którego różni się zasadniczo od poprzedniego typu (najpopularniejszego w Polsce) „Standard 7". „B-8" posiada bezpośrednio sprzężony silnik, w którym wbudowana jest dmuchawa; przewód od dmuchawy doprowadzony jest do okienka, które chłodzone jest powietrzem. Klapa ogniochronna okienka jest sterowana powietrzem, tj. otwiera się dopiero wówczas, gdy chłodzące powietrze osiągnie odpowiednią szybkość. W projektorze tym zastosowane jest dodatkowe urządzenie przeciwogniowe „Flammex", zamykające dodatkową klapę w wypadku zluźnienia lub zerwania filmu. Przy urządzeniu dwu-projektorowym do projektorów typu „B" dodawane jest urządzenie do automatycznego przejścia z projektora na projektor. Udoskonalenie urządzenia do regulacji pętli filmowej upraszcza jeszcze bardziej obsługę. System otwierania okienka filmowego jest skojarzony z ruchem ręki, odchylającej oprawę obiektywu — jest to jeszcze jedno bardzo celowe udoskonalenie w konstrukcjach Bauera. Nowością ze wszech miar pożądaną, jest zastosowanie mikro-śruby do nastawiania ostrości obrazu.

Lampa wysokiej częstotliwości Bauera wykonana jest zewnętrznie na wzór lamp amerykańskich, jest jednak znacznie solidniejsza od nich. Obciążalność tej lampy — 80 A. Lustro 350 mm średn. Regulacja węgli z nastawianiem z grubsza i regulacją precyzyjną. Trzymacze węgli typu uniwersalnego, węgle dodatnie do 450 mm długości, ujemne do 250 mm. Długość spalania węgla dodatniego 300 mm. Lampa posiada urządzenie silnikowe do automatycznego posuwu węgli oraz amperomierz, przy czym jest zbudowana symetrycznie, tak że nadaje się zarówno do projektora prawego jak i lewego. Przewietrzanie skonstruowane jest bardzo dowcipnie.

Oprócz projektorów „B 8" Bauer produkuje również w tym roku nowe typy „B 6" i „B 5" — do zanalizowania tych maszyn brak nam jeszcze dostatecznych danych.

*

Przystawki Klangfilm i Zeiss przyrządy typu lekkiego mają one zasadniczo dwie wady: jest umocowanie koła zamachowego bezpośrednio na osi prowadnicy filmu, druga zbyt wielki otwór przed fotokomórką. W tych warunkach film narażony jest na zerwanie w wypadku raptownego zatrzymania przystawki, druga wada: pochłanianie przez fotokomórkę obcych, bocznych promieni lub zaciemnień, a to już może być powodem poważnych zakłóceń głosowych.

Klasą dla siebie w dziedzinie przystawek, jest bauerowska „Roxy". Wielkie koło zamachowe jest tu połączone systemem ciernym z prowadnicą filmu, fotokomórką całkowicie osłoniętą przed dostępem promieni bocznych, dodatkowe urządzenie reguluje automatycznie naprężenie filmu, poza tym specjalne urządzenie reguluje miejsce i szerokość szczeliny świetlnej. „Roxy" jest dwukrotnie cięższa od wszystkich wyżej opisanych przystawek.

CENTRALNY OKRĘG PRZEMYSŁOWY
NA TAŚMIE FILMOWEJ

Dokonania gospodarcze Odrodzonej Polski stanowią niezwykle cenny materiał tematyczny dla filmu. Zamyka się w nich bowiem cały ogrom wysiłku młodego państwa, skierowany ku celowi najwyższemu: budowie własnej mocarstwowości, tworzeniu podstaw potęgi gospodarczej i militarnej. Tu znajdują swój namacalny wyraz wszystkie aktualne dążenia całego narodu, podporządkowane naczelnym koniecznościom państwowym. W tych właśnie osiągnięciach gospodarczych najwszechstronniej odzwierciedla się nasza rzeczywistość społeczna i państwowa, wrosła w szary trud dnia codziennego, potężna pracą każdej jednostki, świadomej swych zadań w obliczu stającej się historii.

To też wielka odpowiedzialność ciąży na tych, którzy podejmują się utrwalania na taśmie filmowej tych ważkich momentów naszej epoki. Tworzą oni bowiem dokument, który dziś stawia przed oczy całego społeczeństwa obraz bieżącej rzeczywistości — pokoleniom przyszłym zaś służyć ma za jedyną prawdziwą kartę księgi naszych dziejów, odzwierciedlającą genezę wielkiej myśli i trud całego narodu, podejmujące go gigantyczny wysiłek budowy zrębów własnej mocarstwowości.

Przed filmem polskim otwiera się w tym zakresie pole do pracy niezwykle wdzięczne, a zarazem — odpowiedzialnej.

Utrwalenie na taśmie momentów rodzącej się potęgi gospodarczej Polski winno się dziś stać ideą przewodnią filmu polskiego, o ile chce być konstruktywnym czynnikiem państwowotwórczym.

* * *

W kinie „Palladium" w Warszawie odbył się uroczysty pokaz filmu pt. „C.O.P. - Stalowa Wola". Jest to reportaż ujmujący w sposób syntetyczny genezę oraz budowę gospodarczo-przemysłową Centralnego Okręgu Przemysłowego. Realizatorzy postawili sobie za zadanie możliwie popularne ujęcie idei samowystarczalności gospodarczej, którą zapewnić ma państwo C. O. P. — przez plastyczne zilustrowanie przedsięwziętych obecnie inwestycyj przemysłowych na terenie Centralnego Okręgu. Dobrze wyzyskano tu niezwykłą wartość wizualną filmowanych obiektów, które zadziwiają rozmachem budowy, harmonijnym kształtem geometrycznych form, dynamiką skupionej wokół nich pracy. Obraz nie wydobywa jednak porywającego rytmu prężących się ramion, zawrotnego tempa rozpędzonych kół potężnych maszyn, nie wystrzela w niebo radosnym hymnem pracy — opisuje chłodno i obiektywnie, gromadzi fakty i liczby, sumuje je, wyciąga wnioski.

Film składa się z kilku oddzielnych fragmentów, które zasługiwałyby na oddzielne, szczegółowe opracowanie, gdyż każdy z nich jest sam w sobie pewnym problemem. Łączy je tekst literacki, niezawsze dorównujący pięknu nieskazitelnych zdjęć.

Naogół — jako pierwsza próba podejścia do aktualnych zagadnień naszej rzeczywistości, film „C. O. P. — Stalowa Wola" jest osiągnięciem cennym, wskazującym drogę dla dalszych prac naszych filmowców w tej dziedzinie. Stoją oni wobec zadań bardzo wdzięcznych, ale — powtarzamy — niezwykle odpowiedzialnych.

Odwołanie Walnego Zgromadzenia Rady Naczelnej P. F.

Wyznaczone na 22 b. m. Walne Zgromadzenie Rady Naczelnej Przemysłu Filmowego zostało odroczone na czas jeszcze nie określony P. Ryszard Ordyński, prezes Rady Naczelnej P. F. pomimo tego przybywa w tym czasie z Paryża do Warszawy.

Na obrady Walnego Zgromadzenia zwrócona jest uwaga całego terenu filmowego ze względu zarówno na ich znaczenie koniunkturalne, jak i na zapowiedziane zmiany na stanowiskach w Prezydium Rady.

Epilog groźnego pożaru kina „Bajka" w Siedlcach

Sąd Okręgowy w Siedlcach rozpatrywał sprawę groźnego pożaru w kinie „Bajka" w Siedlcach, który wybuchł w czasie przedstawienia, w dn. 26 czerwca r. ub., powodując śmierć jednej osoby i ciężkie oparzenie 5-ciu osób

Na ławie oskarżonych zasiedli: kinooperator Wacław Borowski i kierownik kina z ramienia zarządu miejskiego Władysław Makać, którym akt oskarżenia zarzucał szereg zaniedbań służbowych, lekceważenie obowiązków i niestosowanie się do przepisów, a m. inn. klejenie taśmy filmowej w czasie wyświetlania filmów, przechowywanie filmów bez azbestowego zabezpieczenia itp.

Sąd wydał wyrok skazujący obu oskarżonych na kary po 2 lata więzienia bez zawieszenia.

Filmowa porażka Włoch

W rzymskich kołach gospodarczych ogromne poruszenie wywołał fakt kapitulacji Włoch przed amerykańskimi wytwórniami filmowymi. Porażka ta miała miejsce z okazji projektu ustanowienia monopolu filmowego, który miał być instrumentem w ręku rządu dla uzależnienia obcej produkcji filmowej do specyficznej oświatowej i propagandowej polityki faszystowskiej, a poza tym przyczynić się do rozbudowy włoskiej produkcji filmowej. Obecnie, mimo niejednokrotnych stanowczych zapowiedzi przeprowadzenia tych planów, rząd oficjalnie wycofał projekt monopolu, ogłaszając zawieszenie tych projektów na przeciąg jednego roku.

Decyzję tę spowodować miała groźba bojkotu ze strony amerykańskich wytwórni filmowych, których produkcja stanowi dotychczas 90% obrazów wyświetlanych we Włoszech. Wstrzymanie dopływu filmów amerykańskich sprowadziłoby zaś ruinę tysięcy kinoteatrów włoskich, to też w kołach właścicieli kinoteatrów we wszystkich większych miejscowościach włoskich dawał się ostatnio zauważyć duży ferment, z którym władze włoskie nie mogły się nie liczyć.



Tamara Wiszniewska, Józef Węgrzyn i Jerzy Pichelski w scenie z filmu „Biały murzyn".

Fot. „Poloniafilm"

Nowe kino w Warszawie

Dnia 8 b. m. odbyło się uroczyste otwarcie nowego kinoteatru zeroekranowego w Warszawie. Nosi on nazwę „Napoleon" i mieści się przy Placu Trzech Krzyży. Nowootwarty kinoteatr stanowiący własność polsko-francuskiego towarzystwa „Paris", posiada nowocześnie urządzoną widownię na 850 miejsc i wyposażony jest w aparaturę dźwiękową Philipsa.

W programie inauguracyjnym ujrzeliśmy film francuski R. Eichberga pt. „Trzy walce" z Yvonne Printemps i Pierre Fresnay w rolach głównych. Produkcja francuska stanowić będzie główny repertuar kina „Napoleon".

„Trzymaj parasol nad własną głową...”

Jest faktem ogólnie znanym, że niektóre przedmioty wywierają tak potężny wpływ na możnych tego świata, że dla zdobycia ich poświęcają oni niejednokrotnie życie swych poddanych.

Z historii doskonale wiemy, ile nieraz krwi popłynęło tylko dlatego, aby jeden człowiek zdobył komiczne nakrycie głowy, zwane koroną. Wiemy również, że kiedyś toczyła się wojna o jakieś Kwiatki, podobno o Białą i Czerwoną Różę, potym znowu międzynarodowe intrygi o Koh-i-noory (nie mylić z ołówkami), czy inne kamienie.

Aczkolwiek żyjemy w tak zwanym wieku cywilizacji — t. zw. bo nie wiem na pewno — nie wyzbyliśmy się jeszcze wiary w fatalizm przedmiotów. Ale w dzisiejszych czasach kolosalnego triumfu demokracji po prostu nie wypada, aby jakiś arystokratyczny diament po dziadku faraonie i babce królowej egipskiej wywierał wpływ na nasze życie. Obecnie rolę tę spełniają przedmioty raczej seryjnego wyrobu, jak np. bielizna w postaci koszul, a ostatnio — parasol.

Tak, nie śmiejcie się, zwykły parasol! Prasa całego świata rozpisuje się jeszcze do dzisiejszego dnia o parasolu (podobno „Times” ma zmienić tytuł na „Umbrella”, co niewątpliwie jeszcze bardziej odwodni to doskonałe pismo), kobiety noszą na kapeluszach ozdoby w kształcie parasola, do dobrego tonu należy również obecnie pytać znajomych o parasol, zamiast jak dawniej o zdrowie. Powstało nawet muzeum parasoli — jak złośliwi twierdzą — specjalnie po to, by pod pretekstem zbierania eksponatów, zdobyć jeden parasol, który tę panikę parasolową wywołał.

Można śmiało powiedzieć, że gdyby starożytni jeszcze raz obrazowali swe bóstwo — zamiast Atlasa zobaczyliśmy dżentelmena w cylindrze, trzymającego kulę ziemską na końcu parasola. Jest to oczywiście ekwilibrystyka dość trudna, nic tedy dziwnego, że kula ziemska podlega ciągłym wahaniom, jako, że wiatrów jest wiele a parasol tylko jeden. Prawdopodobnie również Charon używałby jako wiosła parasola.

Nie chcąc pozostać w tyle za czołowymi pismami świata, postanowiliśmy i my poświęcić kilka słów przedmiotowi, który niewątpliwie stworzy w historii osobny rozdział, zatytułowany „psychoza parasola”.

Parasol znany już był w starożytności, jak o tym świadczy najlepiej chińskie przysłowie „parasol noś i przy pogodzie” przywiezione w swoim czasie do Europy przez Gary Coopera, przepraszam — Marco Polo. Wiadomo, że chińskie przysłowie musi być stare, bo czy kto kiedy słyszał o jakimś nowym chińskim przysłowiu?

Oczywiście na początku parasol wzbudzał śmieszność, później ludzie jakoś zobojętnieli na jego widok, wreszcie stał się nawet pewnego rodzaju emblematem elegancji i w okresie wzmożonej konsumpcji ryżu, na znak kultu dla Chin noszony był „i przy pogodzie”. Powstał nawet specjalny instytut meteorologiczny, tzw. PIM, który wydawał codzienne komunikaty: zapowiedź długo trwałej suszy była cichym hasłem do stałego noszenia parasola — zaś przepowiednie deszczowe stanowić miały chwilową przerwę z korzyścią dla lasek.

Pojawienie się płaszczy nieprzemakalnych, oraz stałe zapowiedzi opadów śnieżnych nawet w okresie upałów letnich do tego stopnia zdezorganizowały ludzi, że parasol niemal wyszedł z użycia, w każdym razie przestał być emblematem elegancji a stał się symbolem pewnej kategorii ludzi, trudniących się zawodowo kojarzeniem nieszczęść (czyli swatów). Obecnie nieszczęścia kojarzą się same na ostatnich stronicach pism codziennych, a parasol ukazał się znowu jako pewnego rodzaju sejsmograf niepogody politycznej, co nie znaczy, że nie może przynieść nieszczęścia. Obecnie pojawienie się go, w przeciwieństwie do pierwszego okresu, zamiast śmieszności budzi trwogę — albowiem zapowiada burzę w najpogodniejszy nawet dzień. I znowu złośliwi zabierają głos. Twierdzą, że nie tyle zapowiada burzę, ile ją tworzy. Ale ktoby zwracał uwagę na złośliwych?!

Co spowodowało ten triumfalny powrót parasola? Otóż podobno lord Loudouderry płynął po rozbiciu okrętu, którego był pasażerem, na kruchej tratwie po bezmiarach oceanu. W pewnej chwili został napadnięty przez olbrzymiego rekina. Lord w obronie wydobył noża — na co rekin zdumiony spojrzał na Anglika i z wyrzutem wyszeptał: „lordzie — z nożem na rybę?”

I obecnie, żeby nie drażnić rekinów lordowie w rozmowie z nimi używają zamiast noży — parasoli.

Z parasolem się chodzi, można również z nim latać np. samolotem, można również nie tyle z nim ile przez niego — leżeć. Nie należy się jednak o niego opierać, zwłaszcza, jeśli zbyt wielu ludzi ma tylko jeden parasol!

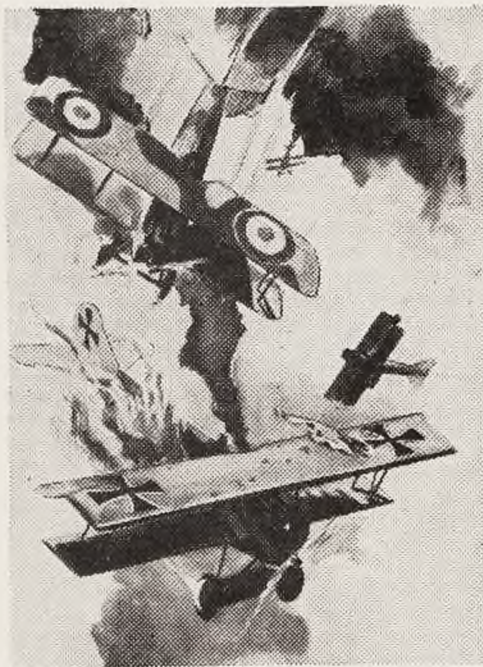
W stosunku do pogody parasol stał się symbolem zaufania i optymizmu.

Bo jeśli widzimy nad sobą czarne, potężne zwały chmur, gdy słyszymy już niejako ciężkie pomrukiwania piorunów, gdy błyskawice dalekich burz i do nas docierają — czy parasol nie świadczy wówczas o wielkim optymiźmie, że z dużej chmury mały deszcz — a przed małym on przecież ochroni?

Zapomniałem dodać że właściwie parasol służy również do ochrony przed deszczem.

Klasyczny kraj mody męskiej, Anglia, lansuje obecnie modę trzymania parasola nad cudzą głową. System ten nie utrzyma się prawdopodobnie długo, albowiem parasol okazał się na tyle złośliwy, że trzymany nad cudzą głową dokładnie przecieka. Eleganci kontynentalni powinni więc raczej stosować się do przysłowia starożytnej Czechosłowacji (jedno słowo): „trzymaj parasol nad własną głową!”.

I. Glaudan.



Scena z kolorowego filmu lotniczego pt. „Zwycięzcy żywiołu”. Wyświetla kino „Pan”.
Fot. Paramount



Mickey Rooney, bohater filmu „Miasto chłopców”, wyświetlanego w kinie „Roma”
Fot. M. G. M.

Filmy podróżnicze dra Jarosza

Znany podróżnik polski **dr Stefan Jarosz** demonstrował w dniach 7, 8 i 9 b. m. w sali Towarzystwa Higienicznego w Warszawie szereg niezwykle interesujących filmów podróżniczych z wędrówki po Ameryce Płn. i wyprawy na wyspę Kościuszki. Doskonale wypadły zwłaszcza zdjęcia wodospadów Niagary i parku narodowego Yellowstone — odznaczające się przepiękną fotografią. Trudno wprost uwierzyć, że zostały one wykonane przez człowieka, który po raz pierwszy przypadkowo wziął do ręki kamerę filmową. Wszystkie filmy przedstawiają niezwykłą wartość dokumentarną i kształcącą. Po odpowiednim opracowaniu technicznym należałoby je włączyć do nadprogramów kinowych. Filmy swe uzupełnił dr Jarosz prelekcją, którą wygłaszał żywo i interesująco w czasie ich wyświetlania.

Nowinki filmowe z Francji

Bardzo ciekawie zapowiada się wielki film historyczny, reżyserowany przez słynnego Marcela L'Herbier p. t. „Entente Cordiale”. Jest on oparty na książce pisarza francuskiego André Mauris „Edward VI i jego czasy”. W rolach głównych wystąpią m. in. Victor Francen, Gaby Morlay i Pierre Richard-Willm.

*

G. W. Pabst nakręca obecnie film p. t. „Święte prawo” wg. scenariusza autorki „Dziewcząt w mundurkach”, Christy Winsloe. Główne role grają: Marcelle Chantal, Jacqueline Delubac i Margarita Moreno. Dialogi opracował Tristan Bernard.

*

W Paryżu wyświetlany jest obecnie film wg. popularnej książki Jean de la Brête p. t. „Mój wuj i mój proboszcz”.



FRANCISZKA GAAL

W ŚWIETNEJ KOMEDII

„MIODOWY MIESIĄC"

Fot. „Paramount"



Francuskie filmy narciarskie

W kinie „Roma" odbył się pokaz francuskich filmów narciarskich, zorganizowany staraniem Polskiego Związku Narciarskiego oraz Instytutu Francuskiego w Warszawie.

Pokaz poprzedził odczyt w języku francuskim p. Jeana Matter, prezesa Francuskiego Związku Narciarskiego, p. t. „Le ski en France". Następnie p. Marcel Ichac zaprezentował trzy filmy: „Jeux du Monde" — reportaż ze światowych zawodów narciarskich w Chamonix w r. 1937, *„Ski français"* z udziałem narciarskich mistrzów świata: Emile Allais'a i James Couttet'a (oba obrazy zrealizował Marcel Ichac i Raymond Ruffin); oraz „Karakoram" — reportaż z wyprawy francuskiej w Himalaje w r. 1936 (zrealizowany przez Marcela Ichac), nagrodzony pierwszą nagrodą na Biennale w Wenecji w r. 1938.

„Jeux du Monde" obok pięknych zdjęć łączy w sobie dobrze utrzymane tempo i przejrzystą kompozycję. Same zawody dostarczyły wielu momentów dramatycznych — jeśli tak można powiedzieć — które wyzyskano należycie pod względem filmowym. Obraz jest bezpretensjonalny i odznacza się dużą kulturą pod każdym względem.

Niezwykle interesująco wypadł filmowy wykład szkoły narciarstwa — „Ski français". Wykorzystano tu nadzwyczaj pomysłowo wszystkie możliwości trickowe dla zilustrowania najbardziej zawiłych i skomplikowanych tajników jazdy na nartach. Zdjęcia raz po raz zatrzymują się i zwalniają — aby widz mógł zaobserwować dokładnie, na czym polega technika narciarstwa; nie zawahano się użyć w tym celu nawet filmu rysunkowego, umiejętnie wkomponowanego w klatkę filmową. W rezultacie otrzymano obraz o wysokich walorach kształcących, instruktorskich i czysto filmowych. P. Marcel Ichac wykazał duże zrozumienie wartości sztuki filmowej w przystosowaniu do obrazu kształcącego.

Dobra speakerka uzupełnia znakomicie ten świetny film.

Wreszcie ostatni — „Karakoram", poza pięknymi zdjęciami i starannym montażem nie odznacza się żadnymi specjalnymi walorami. Przypomina szereg innych reportaży z wypraw wysokogórskich. Tempo miejscami zbyt powolne.

TEATR

„Nasze miasto" w Teatrze Narodowym

Z pośród ostatnio wystawionych widowisk teatralnych w Warszawie dwa wymagają obszerniejszego omówienia. Jedno — to **„Nasze miasto" w Teatrze Narodowym,** drugie — to **„Madame Bovary"** w **Teatrze Malickiej.**

„Nasze miasto" — to prapremiera europejska utworu amerykańskiego, granego od z górą roku w Nowym Jorku, gdzie go ujrzał wicedyrektor Teatru Narodowego w czasie swego pobytu w Ameryce w ub. roku. Trzeba przyznać, że tym razem gust p. Horzycy do utworów anglo-amerykańskich — nie zawiódł. „Nasze miasto" jest istotnie utworem interesującym i ciekawym — zarówno w koncepcji filozoficznej, jak i — przede wszystkim — w scenicznej formie.

„Nasze miasto" nie ma nic wspólnego z tymi utworami komercjalnego teatru amerykańskiego, który dotychczas do nas importowano, a który oparty był przede wszystkim na lenistwie intelektualnym. „Nasze miasto" — to ucieczka człowieka w Ameryce od zmerkantylizowania amerykanizmu, od bluffu i pustki życia, od zwariowanego tempa — ucieczka od płytkości doczesności — do rzeczy wiecznych, do mistyki, do zaświatowych rozważań o znikomości wszystkich ludzkich trosk i zabiegów. Przewodnim leitmotiwem jest przezwyciężania ziemskiego pesymizmu. jest propagowanie pogody, optymizmu i liberalnej tolerancji, które powinny kierować wszystkimi sprawami ludzkimi na ziemi. Dopiero ogarnięcie ziemskich trosk z wysokości rejonów i stref niebiańskich — dać może człowiekowi równowagę, spokój i pogodę w życiu na ziemi.

Tezy swoje zrealizował autor „Naszego miasta", Wilder, w formie teatralnej niezwykle interesującej. Mianowicie, głównym eksponentem swoich poglądów uczynił postać reżysera-filozofa, który — jakgdyby „konferasjer", opowiada — snuje opowieść sztuki, przeplatając ją uwagami o ciemnościach, w jakich brodzi rodzaj ludzki. Przebieg samej akcji autor ujął w skróty, w skondensowane epizody i fragmenty, które spaja ze sobą opowiadanie reżysera w jedną całość. Inscenizator p. Leon Schiller — idąc za wskazówkami autora — odrzucił momenty widowiskowo-wizualne: sztuka grana jest bez dekoracji i bez rekwizytów teatralnych. Dzięki takiemu ujęciu cała uwaga widza skupiona jest na tekście, na słowie autora i grze aktora. Potęguje się — dzięki temu — wrażenie, widz znajduje się jakgdyby pod hypnozą.

Wielką zasługę w utrzymywaniu widza w tej hypnozie nastroju jakby misteryjnego — ma Zelwerowicz w roli reżysera-filozofa. Prowadzi on bieg akcji tak bezpośrednio, wkłada w swoje uwagi marginesowe tyle prawdy i prostoty, że sukces oryginalnego widowiska w dużej mierze jest do zawdzięczenia właśnie Zelwerowiczowi. Inni wykonawcy — jak zwykle u Schillera — w sztukach t. zw. zespołowych — wyrównani i podciągnięci do bardzo wysokiego poziomu zbiorowego.

„Pani Bovary" w Teatrze Malickiej

Zrozumiałą jest rzeczą, że Maria Malicka musiała oddawna marzyć o zagraniu **„Madame Bovary"** — i to nie w przeróbce Baty'ego, granej w Paryżu, — lecz w adaptacji scenicznej Zofii Nałkowskiej, która przede wszystkim postanowiła uwydatnić stopniowe stadia życia wewnętrznego Emmy Bovary i jej przemian.

Istotnie, Malicka we wspaniałej harmonii łączy wdzięk kobiecy z głębią opanowanego tragizmu, który ma doskonale skończony wyraz aktorski. Przemiany psychiczne bohaterki, poszukującej beznadziejnie i uparcie — wielkiej miłości, — mają w sobie jakiś wyraz nieuchronnego fatalizmu. Malicka z pani Bovary uczyniła postać nawskroś poetycką, goniącą złudną marę wielkich uczuć, których nie może znaleźć w kolejno zmienianych kochankach. Postać to szlachetna i poetycka — o wyraźnej nucie heroizmu.

Pani Bovary Malickiej — nowa jej wielka kreacja z galerii świetnych ról znakomitej artystki, która znowu powinna powrócić do wielkiego repertuaru poetyckiego.

Całość przedstawienia opiera się na Malickiej, gdyż zarówno skromne środki wykonawcze, jak dekoracyjne oraz dość prymitywna inscenizacja i reżyseria nie mogą dorównać kreacji tytułowej, lśniącej jak brylant najczystszy, wśród taniutkich szkiełek na prowincjonalnym jarmarku.

J. Z.

W SALACH Koncertowych

Henryk Sztompka

Henryk Sztompka, grając poraz pierwszy przed mistrzem Paderewskim, miał się wyrazić: „Nie gram, lecz spowiadam się” — i to jego własne określenie może najlepiej charakteryzować osobowość tego artysty. Muzykę nie traktuje, jako ekwilibrystykę dźwiękową, popis gimnastyczny palców — jako formułę matematyczno - kontrapunktyczną, nie podchodzi do muzyki od strony rozumowo-formalnej, ale z szlachetną i głęboką duszą, z intuicyjną wnikliwością i subtelnością.

Dlatego najbliższy mu jest Chopin i jego słowami spowiada się. Trudno ustalić, jak grał Chopin i jak chciał, by jego dzieła interpretowano. Niewątpliwie zżymałby się na modne dziś obiektyzowanie i zbytnią powściągliwość uczuciową w odtwarzaniu jego kompozycji.

Zresztą trzeba się liczyć z tym, że muzyka i jej zrozumienie jest uzależnione od danej epoki, ducha czasu. Dziś, kiedy sentymentalizm został wyeliminowany, kiedy praca umysłu, intelekt — góruje nad sercem, może by dziś raziła, albo powiedzmy delikatniej nie trafiła do naszego przekonania, muzyka romantytyczna w interpretacji jej twórców.

Henryk Sztompka posiada tę niezwykłą zaletę, że potrafi powiązać nasze „dziś” z „dniem” Chopina i tym samym przenosi nas podświadomie do minionej epoki, w której nie czujemy się, jak intruzi, ale swobodnie zachwycamy się nią i zazdrościmy„ że tylko jesteśmy gośćmi, że u nas jest inaczej.

Takich wrażeń artystycznych dostarczył nam recital Sztompki, poświęcony wyłącznie dziełom Chopina. To nie ważne, że chwilami w sonacie b-moll, czy balladzie As-dur były małe niedociągnięcia techniczne, w „spowiedzi” nie odgrywa roli, czy ktoś się zająknie, czy wyrecytuje szybko — tu chodzi o treść — i to nie może odebrać Sztompce miana artysty i najwybitniejszego dzisiaj szopenisty młodego pokolenia. Trzeba podziwiać jego bezpośredniość, wdzięk, salonową wytworność, piękne i bogate w dynamikę uderzenie, młodzieńczy temperament, a przede wszystkim wnikliwość, szacunek i uwielbienie dla Chopina, które nie pozwalają mu na egotyczne odtwarzanie Mistrza .

Mieczysław Mierzejewski
Ginette Neven

XX koncert piątkowy w Filharmonii był poświęcony utworom Beethovena.

W I części zagrano III symfonię „Eroicę”, prowadzoną przez Mierzejewskiego. Dyrygent zbytnio przejął się tytułem tej symfonii, przeładowując ją dramatyzmem, tragizmem i heroizmem Pamiętamy zeszłoroczną interpretację „Eroici” — Fritza Buscha, który w koncepcji swej podał ją w formie bardziej łagodnej, z dużą domieszką dostojnej pogody i przez to uczynił ją „lżej strawną”. Nie propagujemy bynajmniej takiej dowolności odtwórczej, zwłaszcza, że Mierzejewski, to talent młody o niezbyt wyraziście skrystalizowanej indywidualności, cenimy jego gorliwość w wiernym oddaniu intencji kompozytora, ale... wolelibyśmy np. marsza żałobnego raczej smutnego w swym tragiźmie, niż patetycznego. Nie raziłoby po tym swawolne scherzo, które, nawiasem mówiąc, brzmiało pod batutą Mierzejewskiego zbyt „swawolnie” i chaotycznie wskutek niewspółmiernego do możliwości orkiestry tempa, jakie nadał dyrygent.

Jasnym punktem programu był występ młodziutkiej skrzypaczki Ginette Neven, laureatki konkursu Wieniawskiego, która wykonała koncert D-dur z towarzyszeniem orkiestry. Zrozumiałym jest, że ognisty temperament artystki nie czuje się swobodnie w klasycznym Beethovenie. Tym więcej trzeba docenić jej powściągliwość i ładny styl, w jakim zagrała ten trudny koncert, choć były jeszcze chwilami, zwłaszcza w I części, może po prostu wskutek tremy — „szusy” młodzieńcze.

Trzeba jednak przyznać, że jest to talent rzadko spotykany, indywidualność, która z dawnej niepohamowanej żywiołowości, werwy i brawury przychodzi do okresu uspakajania, dojrzewania i naginania się do wymogów stylu. A dużo ma atutów Ginette, by zostać poważną artystką: wielką swobodę techniczną prawej i lewej ręki, czystość intonacyjną, piękny soczysty ton, rozmach i inteligencję.

Na zakończenie poprawnie odegrano fragmenty i uwerturę z baletu „Stworzenie Prometeusza”.

Ignacy Friedmann

Z pośród ostatnich recitali w Konserwatorium, na specjalne wyróżnienie zasługuje występ znakomitego pianisty, wirtuoza i kompozytora — Ignacego Friedmanna, który po 10-letnim pobycie za granicą zawitał znów do Polski. Trudno opisać niesamowitą technikę, wirtuozerię i wspaniałe opanowanie instrumentu, które jest bezsprzecznie najwyższym atutem tego artysty. Etiudy Chopina, zwłaszcza gis-moll oszołomiły nas fenomenalnym tempem i niebywałą precyzją. Zresztą precyzyjność i gładkość w wykończeniu — to druga wielka cecha Friedmanna, niestety, tak rzadko dziś spotykana...

Do pewnego stopnia łączy się z tym jego „hoffmanowski” szacunek dla lewej ręki, która ma dużo do powiedzenia i nierzadko rywalizuje z prawą w wypowiadaniu myśli.

Co się tyczy stylu gry, to jest on szczególny dla Friedmanna, tymbardziej, że ponieważ odpada wysiłek w pokonywaniu technicznych trudności, artysta dużo uwagi może poświęcić treściowej stronie utworów.

Miało się jednak wrażenie, jakoby pianista ten nie patrzył na kompozytorów oczyma bałwochwalczo zachwyconymi, ale kokietował ich niejako, przekomarzał się i pokazywał ich nam pod wpływem swego chwilowego kaprysu. Stąd te częste niespodzianki w „Karnawale” Schumanna i u Chopina, zwłaszcza w mazurkach. Ten jednak niedostateczny pietyzm dla kompozytorów trzeba darować Friedmannowi, gdyż w dwójnasób wynagradza on swój zbytni indywidualizm interpretacyjny innymi zaletami: wspomnianą już niebywałą techniką, równowagą między prawą i lewą ręką, cudownym toucher, wielką skalą barw, finezją i precyzyjnością.

Kwinta.



Elżbieta Bergner w scenie z filmu „Skradzione życie”, w którym odtworzyła kreację niezapomnianą. Film cieszy się w Polsce wielkim powodzeniem.
fot. Paramount

Ryszard Kryński

CZARODZIEJSKA BATUTA

Londyn, w marcu

Kariera 28-io letniego Joe Loss'a jest wręcz wydarzeniem jak z bajki. Jest jak wspaniały scenariusz stworzony przez samo życie.

Kiedy jedzie się koleją podziemną, czy autobusem po Londynie, na każdym kroku wzrok napotyka olbrzymie biało-czarne plakaty z czerwonymi, olbrzymimi literami: Joe Loss and his band.

Joe rezyduje obecnie w Astorii, w jednym z największych dance-hallów Anglii. Gra popołudniu. Gra wieczorem. Transmituje. Występuje na koncertach.

Joe — jedna z najpopularniejszych postaci Londynu, jest na ustach wszystkich.

Niezwykła kariera Loss'a skłoniła mnie do zwrócenia się do niego po wywiad.

Nie jest to tak łatwą sprawą, jakby się mogło wydawać...

Dzwonię o 4-ej do Astorii: „Joe gra teraz".

O 5-ej — to samo.

O 6-ej — właśnie wyszedł i pojechał do biura.

Dzwonię do biura. Joe jest zajęty. I tak w kółko...

Zirytowany wsiadam do taksówki: „do Astorii!". Joe gra właśnie, ale można mu doręczyć „message".

Po piętnastu minutach oczekiwania, zjawia się Loss we własnej osobie z czarującym uśmiechem na ustach: „Wiem, że pan dzwonił i tu i do biura, ale ja naprawdę nie mam chwili czasu. Ale niech pan pyta!"

Rozmowa nasza prowadzona w telegraficznych skrótach trwała prawie dziesięć minut, w rezultacie jej jednak następnego dnia jestem w biurze Loss'a na Regent Street.

Loss sam zaczyna mówić.

Urodził się w Londynie. Ma 28 lat. Rodzice jego pragnęli, by został wirtuozem gry na skrzypcach. Siedmioletni Joe zapowiada się wspaniale — uwielbia Mendelsohna i Bacha.

Pierwszy występ publiczny ma miejsce w szkole. Joe z uśmiechem opisuje wygląd sali, twarze widzów a wśród nich dyrektora szkoły i szczęśliwych rodziców.

Cisza na sali, wreszcie brzmią akordy akompaniatora i po chwili mały, szczupły Joe pociąga już smyczkiem. Zamiast jednak płynnych tonów „nokturna" rozlega się straszliwy jazgot, to zazdrosny o rok starszy kolega nasypał mąki na struny skrzypiec.

Płacz i kompromitacja, a w następstwie zarzucenie skrzypiec, ale nie na długo

Po kilku miesiącach Joe gra już znów regularnie i ćwiczy, w wolnych chwilach jednak myśli o tych nowych, dziwnych tonach, jakie wówczas w czasie niefortunnego popisu wydały skrzypce. Ta myśl pozostaje w umyśle młodego muzyka. W wieku lat 16-u Joe po ukończeniu konserwatorium jako stypendysta, jest już doskonałym skrzypkiem, dochodzi jednak do wniosku, że ten kierunek nie jest jego właściwą drogą. Wkrótce wraz z synem listonosza, policjanta itp zakłada własną orkiestrę. W braku męskich pianistów, Nelly, koleżanka Joe-go z lat dziecięcych obejmuje fortepian. Mija dużo czasu zanim „orkiestra" dostaje zajęcie. Węsząc sensację, menager jednego z klubów londyńskich na przedmieściu Chelsea angażuje ich, płacąc po 5 szylingów od głowy za wieczór.

Chłopcy przeznaczają te pieniądze na techniczne wyekwipowanie orkiestry i zakup nut celem powiększenia repertuaru.

Ale kontrakt po pewnym czasie wygasa i teraz zaczyna się ciekawy okres życia Loss'a. Gra w jednej i drugiej orkiestrze jako trzeci, po tym pierwszy skrzypek. Wreszcie triumf. Wraz z własną, nowo utworzoną orkiestrą zostaje zaangażowany do słynnego w owym czasie kabaretu i nocnego klubu wytwornego Londynu: „Kit-Kat" tuż przy słynnym Picadilly Circus. Wszystkie gazety rozpisują się o tym fakcie.

Joe — mając 22 lata, jest najmłodszym dyrygentem jazzowym w Anglii.

„Kit-Kat" staje jednak u progu bankructwa. Joe zaczyna transmitować i w krótkim czasie staje się sławą i bożyszczem radiosłuchaczy.

Dyrekcja „Astorii" proponuje mu doskonały kontrakt jako dyrygentowi pierwszej orkiestry tego lokalu. Joe odrzuca propozycję, by po kilku dniach podpisać kontrakt za siebie i... swoją kapitalną orkiestrę.

Od sześciu lat Joe grywa w „Astorii". Robi furorę i zbija majątek. Jego tygodniowa gaża, jako dyrygenta, wynosi około Ł 200 (5000 zł), nie licząc potężnych honoriarów za cotygodniowe transmisje radiowe.

Popularność Joe'go jest ogromna. Niema człowieka w Anglii, któryby nie znał Joe'go i jego „merry chords".

Sam nie komponuje, bo nie ma czasu. Jego wymysłem jest jednak gra w tempie foxtrotta „Nad pięknym, modrym Dunajem" i szereg innych przeróbek.

Joe nie wierzy w przyszłość swingu Zdaniem jego, melodyjne piosenki przeżyją dziecko Haarlemu — swing.

Wraz z orkiestrą Joe'go produkuje się cała plejada refrenistów, tancerzy i tancerek. Fakt, że X czy Y występuje wraz z Joe Loss'em, zapewnia mu przyszłość w karierze artystycznej.

Joe jest żonaty od niedawna. Mrs. Loss jest jedną z najpiękniejszych kobiet Londynu. W ich pięknym mieszkaniu w każdą niedzielę Joe gra na skrzypcach, ale gra nie Berlina czy Kennedy'ego lecz... Brahmsa, Bacha i Mendelsohna.

Pod koniec naszej długiej rozmowy p. Loss zapytuje o warunki pracy muzyków w Polsce, o popularne melodie i wreszcie o... gaże.

„Tak — to nie Anglia" — mówi Loss — dziecko Londynu.

Z zaciekawieniem ogląda polskie pisma filmowe, które mu pokazuję. Prosi o szczegóły z różnych dziedzin, zawsze z tym żenującym uśmiechem dziecka na twarzy.

Wreszcie... podpisuje mi fotos i podaje dłoń. Ściskając ją, czuję nerwowe drgania ręki człowieka muzyki, prostego, przemiłego, — najpopularniejszego dyrygenta jazzowego Anglii.

Ryszard Kryński

Korespondent „Aktualności" w Londynie



Niepowodzenie Kiepury i Marty Eggerth

Nakręcanie zapowiadanego od dłuższego czasu włoskiego filmu z Kiepurą i Martą Eggerth, znajduje się pod dużym znakiem zapytania. Ma to pozostawać w związku z ostatecznie nieudanymi staraniami syna Duce Vittoria Mussoliniego, będącego dyrektorem filmowego Tow. „Era-Filmu" o uzyskanie odpowiednich funduszów w Berlinie, dokąd sam się w tej sprawie wybierał. Jak bowiem dopiero obecnie wychodzi na jaw, zatarg ten wynikł na tle żądań niemieckiej izby filmowej, która uzależniła w ogóle udzielanie pieniędzy na włoską produkcję filmów, nakręcanych w języku niemieckim od wymiennej produkcji filmów włoskich w Niemczech. Dotychczas bowiem włoskie wytwórnie osiągnęły duże zyski na produkcji swych niemieckich filmów tak z uwagi na niższe koszty we Włoszech, jak na opłacanie artystów tanimi transferowymi markami, jak wreszcie przez możność dużych zysków na eksploatacji tych filmów w Niemczech. Niemcy natomiast w rezultacie... traciły na tym układzie, obecnie więc dążą do utrącenia włoskiego konkurenta i zanosi się na to, że pierwszą ofiarą włosko-niemieckiej wojny filmowej będzie — Polak Kiepura.

Słowik Polski
Lucyna Szczepańska



oczaruje znów publiczność Warszawy, jako bohaterka operetki Lehara „SKOWRONEK" w teatrze „8^{15}"

Dla CIEBIE Pani...

Kapelusz na wiosnę to szczególnie ważna część garderoby kobiecej. On to ma za zadanie ożywienie zeszłorocznego palta, czy kostiumu, nadanie mu modnego charakteru, zanim jeszcze pani przystąpi do wyboru nowych fasonów. Kapelusz zadecyduje zapewne o tym, jakie fryzury będą noszone w tym sezonie.



Modne są obecnie małe kanotierki, przybrane obficie kwiatami i wstążkami, z lekkimi fantazyjnie zawiązanymi woalkami. Z Paryża sygnalizują nakrycia głowy, wzorowane na turbanach kolonialnych, jak również kapelusze z szerokimi rondami wykonane z egzotycznych rodzajów słomki i przybrane fularowymi przepaskami.

Kapelusze kolorowe, jaskrawo odcinające się od całości, przybrane kwiatami, wstążkami, również często nasunięte na czoło, jak i odsłaniające w całości twarz otoczoną puklami włosów — mają tendencje do odmłodzenia i rozjaśnienia sylwetki pani. Ogromna rozmaitość fasonów — moda wiosenna jest jakoś wyjątkowo tolerancyjna — pozwoli każdej pani na wybór takiego kapelusza w jakim jest jej najlepiej do twarzy.

KOLOR i DESEŃ

W okresie, gdy zamiera już zima, a wiosna jeszcze nie zakwitła, w okresie, gdy pierwsze słabe promienie słońca walczą o lepsze z deszczem i śniegiem, pani staje zaambarasowana przed szafą ze swoją garderobą. Znudziła się już zimowa tak długo noszona odziez, a magazyny nie posiadają jeszcze modeli wiosennych. Krawcy radzą poczekać z wyborem nowego kostiumu, a pani chciałaby jak najprędzej wiedzieć co nowego przyniesie jej w darze moda wiosenna. Więc szpera w żurnalach mody, łapczywie wchłania się nowiny z zagranicznych fagazynów. W kawiarniach panie już opowiadają z przejęciem, że podobno w Paryżu...

Paryż lansuje na nadchodzący sezon żywy kolor zielony i wszystkie odcienie fioletowo-czerwone. Londyn zaś, który w tym roku przejawia specjalną indywidualność w dziedzinie mody, forsuje całą gamę tonów żółtych z przewagą koloru beige i musztardowego. Podobno zresztą moda nadchodząca ma być bardzo tolerancyjna i uzna wszystkie kolory pod warunkiem, że stroje nasze nie będą jednolite lecz kombinowane z różnych barw. A więc czerwone kraty na granatowym tle, ciemno zielone pasy na śliwkowym, drobniutka szara krateczka na seledynowym. Dla pań, które nie lubią jednak połączeń kontrastowych, moda przeznacza tkaniny deseniowe, posiadające kilka tonów jednego koloru. Zupełnie gładkie materiały tolerowane będą tylko w zestawieniu z deseniowym.

Tak lubiane przez panie i praktyczne kostiumy złożone z odmiennych żakiecików i spódnic będą nadal noszone, najlepiej zastosować do nich bluzki deseniowe z bardzo modnych materiałów w wielokolorowe groszki. Wiosenne suknie deseniowe będziemy w tym roku kupować nie na metry, ale w gotowych kuponach, które pozwolą na uzyskanie efektów stopniowanych w kolorze i deseniu, a więc suknia, której punkciki na staniku mają wielkość główki od szpilki będzie miała na dole groszki wielkości już sporej, a suknia u góry jasno beige będzie się ściemniała stopniowo ku dołowi, kończąc się brązowym pasem. Nowość ta, oryginalna lecz mało praktyczna (jak tu marzyć o przefarbowaniu zeszłorocznej sukienki) cieszy się podobno w Paryżu olbrzymim powodzeniem, a sklepy sprzedają kupony sukniowe w pięknych celofanowych pudełkach z dołączonymi wzorami sukien.



Czy spopularyzują się one wśród warszawskich elegantek? Ha, zobaczymy.

„Josette".



Dr J. Świtalska

PRZEDWIOŚNIE w BUDUARZE

Marzec to pierwszy zwiastun nadchodzącej wiosny. Jeszcze wieczorami, nocami i rankami trwają przymrozki, ale za to słońce grzeje już silniej i w ciągu dnia temperatura znacznie się podnosi.

Taki okres przedwiośnia jest najgroźniejszym wrogiem cery kobiecej i dlatego każda dbająca o siebie pani stosuje w tym czasie specjalnie staranną pielęgnację skóry.

Na przełomie zimy i wiosny pojawia się na cerze cały szereg defektów przejściowych, wymagających szybkiego i radykalnego ich usunięcia.

Skóra ludzka zaopatrzona jest w dwa rodzaje gruczołów: potowych i łojowych. Pierwsze z nich przeznaczone są do wydalania wody z organizmu, drugie mają na celu nadawanie skórze i włosom właściwej miękkości i sprężystości. Funkcje obu rodzajów gruczołów zależne są w dużym stopniu od wpływów zewnętrznych i ulegają dlatego dość znacznym wahaniom. Na przełomie zimy i wiosny funkcje gruczołów potowych, a zwłaszcza łojowych ulegają dość wyraźnym zmianom.

Najlepszą metodą zapobiegania wiosennym defektom skóry jest racjonalna jej pielęgnacja i systematyczne odżywianie. Zabiegi kosmetyczne czynią cuda, przedłużają młodość i zapobiegają przedwczesnemu starzeniu się: skóra staje się świeższa, piękniejsza i bardziej odporna przeciw defektom. Aby osiągnąć pożądany skutek należy tylko umiejętnie i indywidualnie dobrać preparaty oraz zabiegi kosmetyczne, dostosowując je do poszczególnych rodzajów cery.

Przed przystąpieniem do wiosennej pielęgnacji skóry należy przede wszystkim zmienić system odżywiania, celem pokrycia strat poniesionych przez organizm, a spowodowanych zbyt jednostronnym doborem składników pokarmowych w okresie miesięcy zimowych. Należy więc wprowadzić do jadłospisu jak najwięcej witamin, w postaci owoców (pomarańcze, mandarynki, jabłka, banany), nabiału (mleko, śmietanka, biały ser, świeże masło, jaja itp.), soków owocowych i jarzynowych (z jabłek, marchwi itp.), a wreszcie jarzyny surowe, jak np. tartą marchew, cakorię, sałatę itp. Racjonalny jadłospis wiosenny powinien zawierać jak najmniej białka, w postaci mięsa, jaj itp. Tego rodzaju system odżywiania daje znakomite wyniki, zyskuje się bowiem racjonalny ubytek wagi, odzyskując dobre samopoczucie i zdrową cerę.

Prawdziwą plagą kobiet na wiosnę są piegi. Powstają one pod wpływem działania promieni słonecznych, które drażnią naskórek. Skóra broniąc się przed słońcem wytwarza pigment, który właśnie nazywamy piegami. Dlatego piegi intensywniej pojawiają się na wiosnę i latem, natomiast jesienią i zimą bledną, lub giną zupełnie.

Najlepszym środkiem ochronnym przeciwko piegom jest stosowanie kremu tłuszczowego, jako podkładu pod puder i pudru w odcieniu jak najciemniejszym. W celu ochronnym wskazane jest również mycie twarzy w wodzie z boraksem, oraz stosowanie preparatów z chininą, wodą utlenioną, cynkiem i woskiem. Do domowych środków ochronnych należą maski ze świeżych pomidorów, lub sok z czerwonej rzodkiewki.

Najnowsze badania lekarskie wykazują, że na zmniejszenie się plam barwikowych na skórze, a więc przede wszystkim i piegów, dodatnio wpływa spożywanie dużej ilości pokarmów, zawierających witaminę C., jak np.: pomarańczy, cytryn, marchwi, pomidorów, papryki itd.

Ostatnią nowością w dziedzinie środków ochronnych przed piegami są maseczki na twarz z celofanu. Ochraniają one idealnie skórę i dają możność dowolnego przebywania na słońcu, bez obawy przykrych następstw.

Walka z piegami jest bardzo trudna, gdyż tylko w wyjątkowych wypadkach ustępują one na stałe, a przeważnie znikają tylko na pewien okres czasu.

U osób o skórze tłustej w ostrej formie występuje na wiosnę defekt, zwany łojotokiem. Jest to cierpienie powstałe na skutek nadmiernego wydzielania gruczołów łojowych skóry. Na podłożu łojotoku wyrastają rozmaite schorzenia skórne od najprostszych do bardzo dokuczliwych. Objawem łojotoku na skórze głowy jest powszechnie spotykany łupież, trwający całymi latami, który nie leczony należycie prowadzi nieuchronnie do wyłysienia. Drugim z kolei objawem łojotoku na twarzy i na środkowych częściach klatki piersiowej jest najczęściej trądzik pospolity. Pierwszym zwiastunem jego są wągry, będące wynikiem zalegania wydzieliny w gruczołach łojowych. Pod wpływem zarazków ropotwórczych w wągrach łatwo powstaje stan zapalny.

Leczenie łojotoku dzieli się na dwie zasadnicze formy: leczenie ogólne i leczenie miejscowe. Leczenie ogólne polega na usunięciu przyczyny wywołującej łojotok, a więc na dbaniu o zdrowie organizmu, dobre funkcjonowanie przewodu pokarmowego i właściwą przemianę materii. Bardzo dobre wyniki daje również leczenie klimatyczne, zwłaszcza wskazany jest pobyt w miejscowościach o źródłach siarczanych.

Leczenie miejscowe łojotoku prowadzone jest w trzech kierunkach: odtłuszczenia, odkażenia oraz złuszczenia. Przy łojotoku silniejszego stopnia, gdy występują już rozszerzone pory, wągry itp. stosuje się zmywanie skóry dobrze ciepłą wodą z mydłem leczniczym, zawierającym siarkę, salicyl itp. Poza odpowiednim myciem konieczne jest dezynfekowanie skóry specjalnymi płynami oczyszczającymi, zawierającymi również siarkę, kamforę, salicyl itp. Dobre wyniki dają zabiegi w postaci okładów przemiennych i naparzań skóry, zwłaszcza w wywarze rumianku i kwiatu lipowego.

Wągry należy usuwać mechanicznie, przy pomocy łyżeczki Unny, po uprzednim dokładnym oczyszczeniu skóry. Dobrym środkiem usuwającym wągry jest przemywanie skóry 3% wodą utlenioną, oraz oczyszczanie twarzy specjalnym proszkiem przy pomocy gumowej szczoteczki (tylko 2 — 3 razy na tydzień).

Zabiegiem regenerującym skórę tłustą jest poddanie jej na wiosnę złuszczeniu powolnemu lub radykalnemu. Powoduje to odświeżenie i odmłodzenie naskórka oraz daje możność intensywniejszego działania później podawanych preparatów i środków chemicznych.

U osób o skórze suchej pojawiają się na wiosnę przedwczesne zmarszczki, opierzchnięcia, guzki, ranki i strupki, połączone ze swędzeniem i pieczeniem skóry, a spowodowane brakiem wydzieliny gruczołów łojowych. U niektórych osób o wybitnie suchej cerze pojawiają się w tym czasie suche, łuszczące i swędzące ogniska, zwane liszajem wiosennym.

Racjonalna pielęgnacja cery na wiosnę, ze względu na częste zmiany atmosferyczne, gwałtowne wichry, deszcze itp. wymaga stosowania, bez względu na jej rodzaj, raczej preparatów tłuszczowych, odżywczych i zarazem ochronnych. W szczególności należy bez względu na rodzaj cery nie wychodzić na powietrze bezpośrednio po umyciu twarzy, używać pod puder kremu o konsystencji tłuszczowej, róż w galaretce, odżywcze tłuste pomadki do warg i obficie pudrować twarz roślinnym, higienicznym pudrem.

Jednym z podstawowych preparatów kosmetycznych przy racjonalnym oczyszczaniu skóry, niezależnie od mydła i wody, są zmywaki. Służą one do gruntownego oczyszczania naskórka, a celem osiągnięcia właściwych rezultatów winny być indywidualnie dostosowane do rodzaju cery. W szczególności przy cerze normalnej, suchej lub wrażliwej należy stosować zmywaki tłuszczowe, działające odżywczo i ochraniająco, zaś przy skórze tłustej lub mieszanej — zmywaki alkoholowe, działające osuszająco i dezynfekująco.

Po powrocie do domu w okresie deszczów i wichrów należy bez względu na rodzaj cery oczyszczać twarz zmywakiem tłuszczowym, a nie wodą i mydłem. Wczesną wiosną wskazane jest również parokrotne (w ciągu dnia) oczyszczanie skóry zmywakiem tłuszczowym w celu ochronnym i odżywczym.

Zastosowanie podanego wyżej systemu racjonalnej pielęgnacji skóry na wiosnę pozwoli osiągnąć doskonałe wyniki w postaci jędrnej i świeżej cery, dobrego samopoczucia i da możność zachowania jak najdłużej młodego wyglądu. Racjonalnie pielęgnowana cera upodabnia kobietę do wiosny, napełniając wewnętrznym zadowoleniem z estetycznego wyglądu i dodając jej wiele pewności siebie, tak koniecznej w dzisiejszych czasach.

Wytworny PAN

A więc wiosna zbliża się szybkimi krokami. Kilka panienek odczuło, przepraszam — widziało już podobno przylot bocianów, a oficjalne „otwarcie" tej pięknej pory roku nastąpiło pod międzynarodowymi sztandarami FISu, które lansowały przede wszystkim nieprzemakalne płaszcze, kalosze i parasol.

Ta bardzo wiosenna moda, mająca już swoją tradycję a więc i wypróbowana praktycznie w wielu dotychczasowych zawodach FIS, wykazała tego roku pewne zmiany.

Płaszcze nieprzemakalne mają mianowicie linie nieco „opływowe" — jest tu widoczny wpływ motoryzacji; dodać należy, że w obecnych czasach, kiedy to dusza ludzka musi przebijać się przez potężny wicher różnorodnych haseł — taka linia „opływowa" jest niejako ucieleśnieniem jej kształtu.

Płaszcz jest zatym jednorzędowy, z małym wykładanym kołnierzykiem, szeroki w plecach i coraz szerszy, aż do dołu, który sięga niżej kolan — i filuternie spogląda na pięknie wyczyszczone obuwie.

Bardzo często cienka ludzka powłoka zawiera gruboskórne wnętrze, obuwie jednak jest bardziej uczciwe i dlatego grube podeszwy wymagają grubej powłoki z box-calfu, czy juchtu

Stosownie do grubości podeszwy — obcas również jest nieco wyższy. Jest tu widoczny wpływ pewnego kierunku filozoficznego, uważającego, że ludzie małego wzrostu cierpią na kompleks niższości i być może przejdą do historii wymiany obcasów współczesnych dyktatorów i ich ministrów propagandy.

W obecnych czasach skrupulatnego pochodzenia należy baczyć, aby mamusia naszej rękawiczki była rasową świnią, względnie, aby miała rogi — nie tyle z powodu temperamentu ojca, ile ze względu na przynależność do pięknego rodu reniferów. Wszelkie imitacje w tej dziedzinie — mówię o rękawiczkach — nie będą stanowiły właściwego uzupełnienia wytwornej sylwetki. Nie musimy ostentacyjnie prezentować brązowej, wciąganej, bez zapięcia rękawiczki — witając Panią, której dłoń pozostała w rękawiczce Możemy ją w momencie powitania ściągnąć — co napewno nie urazi naszej znajomej. Nie urazi jej również, jeśli nie będziemy ściągali jej rękawiczki, aby ucałować dłoń. Podając nam dłoń w rękawiczce — nie spodziewa się pocałunku pragnie natomiast ujrzeć nas bez kapelusza, który jednocześnie z powitaniem zdejmujemy z głowy.

Na zakończenie dodać należy, że ci wszyscy, którzy nie mogli tego roku z powodu deszczu opalić się — nie koniecznie muszą dokumentować swój pobyt w górach, paradując po teatrach i kawiarniach w kraciastych spodniach i tweedowych marynarkach, zaopatrzonych w patki, karczki, rozporki, zaszewki, guziczki, knefliczki itp. Uwierzymy im na słowo, nawet jeśli ich zobaczymy w zwykłych garniturach, granatowych, lub ciemno-szarych o spokojnych wzorach.

Ale o tych wzorach innym razem.

I. G.

PAMIĘTAJCIE!
POCZTOWE KONTO ROZRACHUNKOWE „AKTUALNOŚCI" NR. 377.

Jakie filmy przygotowuje Francja

Po ogromnym sukcesie, jaki kinematografia francuska odniosła na całym świecie, stara się i nadal utrzymać swoje przodujące stanowisko. W chwili obecnej ukończonych jest lub znajduje się w stadium realizacji przeszło 40 filmów.

Leonid Moguy realizuje film p. t. „Dezerter". Główne role: Corinne Luchaire, Jean Aumont.

* * *

„Koniec dnia", oto tytuł najnowszego filmu Duviviera. W rolach głównych: Louis Jouvet, Victor Francen, Gabriel Dorziat.

Viviane Romance kreuje rolę tytułową w filmie Sorkina p. t. „Biała niewolnica". Realizację filmu kontrolował G. W. Pabst.

* * *

„Dzika brygada", oto najnowszy film Marcela L'Herbier. Vera Corenne, Charles Vanel, w rolach tytułowych.

* * *

Marcel Carné rozpoczął już film „Le jour se leve". W roli głównej Jean Gabin.

* * *

Jean Renoir według własnego scenariusza realizuje film, p. t. „La regle du Jeu

* * *

Józef Kessel jest autorem scenariusza dla Marleny Dietrich. Temat trzymany jest jeszcze w tajemnicy.

* * *

„Berlingot et Cie" — oto tytuł nowego filmu z Fernandelem.

* * *

Jecques Feyder powrócił z teatru do filmu i zrealizuje film p. t. „Prawo północy" z Michele Morgan, Pierre Willm i Charles Vanel.

* * *

Simon Simone ukaże się w filmie „Manon Lescaut".

* * *

„Notre Dame de Paris" ukaże się znów na ekranie w realizacji Andre Hugon z Viviane Romance i Pierre Blanchar w rolach głównych.

* * *

„La tradition de minuit" będzie się nazywał film, realizowany przez Richebe; w rolach głównych: Viviane Romance, Dalio i G. Flamand.

* * *

„Kawalkada miłości" będzie filmem, w którym role popisowe kreują Simone Simon, Michel Simon i Delfin. Reżyseruje Raymond Bernard.

* * *

„Dedee d'Anvers" — tak brzmi tytuł filmu, w którym ujrzymy Corinne Luchaire. Realizuje Pierre Chenal.

Również „Le dernier tournet" realizuje Pierre Chenal. Doradcą technicznym filmu jest słynny francuski adwokat Henry Torres. W rolach głównych Fernand Gravey i Corinne Luchaire.

Redaktor naczelny: **Wiesław Bończa-Tomaszewski**

Wydawca: **Stanisława Tomaszewska** Dyrektor wydawnictwa: **Tadeusz Skrzyński**

Redakcja — Administracja: Warszawa, Marszałkowska 95 m. 12, tel. 7.35-04.

Prenumerata: kwartalnie — 2 zł, półrocznie — 4 zł, rocznie 8 zł. Za granicą numer 1,20 zł.

Ceny ogłoszeń: 1 mm szer. 1 szpalny (układ 3 szpaltowy) w tekście 50 gr. Ogłoszenia na okładce i dwukolorowe 50% drożej Wkładki reklamowe po specjalnych cenach. Wydawnictwo odpowiada za omyłki tylko istotnie zmieniające sens ogłoszenia. Redakcja za treść ogłoszeń nie odpowiada.

Druk. M. Drabczyńskiego, Warszawa, Sienna 33.

OGÓLNY ZACHWYT i UZNANIE

„Silesiafilm"
Biuro filmowe
Katowice,
Plac Marszałka Piłsudskiego 12

Katowice, dnia 6 lutego 1939.

P.T.
LEO-FILM
WARSZAWA.

Onegdaj oglądałem obraz KŁAMSTWO KRYSTYNY i poczuwam się do miłego obowiązku wyrazić WPani moje pełne uznanie za staranne wykonanie filmu.

Gra zespołu artystycznego stoi na bardzo wysokim poziomie, a wystawa odpowiada w stu procentach skali produkcji europejskiej.

Treść filmu od samego początku jest bardzo ciekawa, tragiczne zaś zakończenie akcji, które wprawdzie odbiega od powieści, okazuje się szczęśliwym rozwiązaniem, czego dowodem jest silne wzruszenie widza, które przy każdym seansie zauważam na sali.

Kierując się krytyką publiki mojej stwierdzam, iż jest to — zresztą także cała branża jest tego samego zdania — najlepszy film tegorocznej produkcji krajowej, któremu pod względem kasowości należy wróżyć ten sam sukces co miał film pt. TREDOWATA.

Dziękując WPani za dostarczenie nam tak dobrego pod każdym względem filmu wyrażam nadzieję, że współpraca nasza nie ograniczy się do tego jednego filmu i rozwinie się na przyszłość ku obopólnemu zadowoleniu.

Z poważaniem

Telegram № 92 — Przewód Nr. 1022

Uwagi służbowe:

elt = leofilm złota 6 warszawa

Przyjęte dn. ... godz. ... min.

wilno 089 27 7 1

to nie kłamstwo to sukces krystyny stop kolosalne artystyczne powodzenie i rekordowe kasy wiwat leofilm stop oczekujemy narodzin nastepnego szlagieru = dyrekcja helios +

Telegram № 40 — 1004

= ELT = LEOFILM ZLOTA 6 WARSZAWA =

Urząd

80 POZNAN 18521/1 31 7 1610 =

godz.

PREMIERA FILMU KLAMSTWO KRYSTYNY PRZESZLA NASZE NAJSWIELSZE OCZEKIWANIA OGOLNY ZACHWYT PUBLICZNOSC I PRASY KASY REKORDOWE PIERWSZE TRZY DNI PRZESZLO 10000 ZLOTYCH GRATULUJEMY DZIEKUJEMY SERDECZNIE = KINOTEATR SLONCE +

KŁAMSTWO KRYSTYNY

W/G POWIEŚCI
Stefana Kiedrzyńskiego
„DZIEŃ UPRAGNIONY"

Role główne:

ELŻBIETA BARSZCZEWSKA

ĆWIKLIŃSKA • ŚLIWIŃSKI • STĘPOWSKI • SAMBORSKI
WOSZCZEROWICZ • ZNICZ • FIJEWSKI oraz LODA HALAMA

LEO-FILM

WARSZAWA, ZŁOTA 6. Tel. 502-42

EKSPLOATACJA
na Małopolskę, G. Śląsk i Zaolzie:

SILESIA-FILM

Katowice, Plac Marszałka Piłsudskiego 12

Druk. M. Drabczyńskiego, Warszawa, Sienna 33.